وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

لقاء

دراسة في النقد الأدبي



آفاق ثقافية
١٠٥

تأليف: ميلان كونديرا
ترجمة: د. إنعام إبراهيم شرف

لقـــاء

آفاق ثقافية

لقـــاء

دراسة في النقد الأدبي

تأليف : ميـلان كونديـرا
ترجمة د. إنعام إبراهيم شرف
مراجعة محمد سليم ملاَّك

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقـافة - دمشـق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

Milan Kundera

Une Rencontre

آفـاق ثقافيـة

العـدد (١٠٥)

كانون الثاني ٢٠١٢م

لقاء: دراسة في النقد الأدبي/ تأليف ميلان كونـديرا؛ ترجمة إنعام إبراهيم شرف؛ مراجعة محمد سليم ملاك . - دمشق : الهيئة العامة السورية للكتـاب، ٢٠١٢م. - ٢٥٦ ص؛ ٢٠ سم.

(آفاق ثقافية؛ ١٠٥)

١ - ٧٠١ ك و ن ل ٢ - ٨٠٩ ك و ن ل
٣ - العنوان ٤ - كونديرا ٥ - السلسلة
مكتبة الأسد

... لقـاء تـأملاتـي وذكريـاتـي؛ موضـوعاتـي القديمة (الوجودية والجمالية) وأحـبتـي القــدامى (رابليــه، جاناسـيك، فيللـينـي، مالابارت ...) ...

I

حركة الرسّام العنيفة:

عن فرنسيس بيكون

(١)

يدعوني في أحد الأيام ميشيل آرشيمبو[١] إلى كتابة مقالة مستوحاة من لوحات وصور الرسم الذاتي لفرنسيس بيكون[٢]، هذه اللوحات والصور التي كان ينوي أن ينشر كتاباً عنها. ويؤكد لي بأن تلك كانت أمنية الرسّام نفسه. وذكّرني آرشيمبو بنصي الصغير الذي نُشر في الماضي في مجلة الآرك[٣]، والذي اعتبره بيكون واحداً من النصوص النادرة التي وجد نفسه بها.

لا أنكر تأثري بهذه الرسالة القادمة، بعد سنين، من فنان لم ألتقه يوماً ولطالما كنت معجباً به.

نص الآرك هذا (الذي ألهم فيما بعد، جزءاً من عملي في كتاب الضحك والنسيان) مكرسٌ للّوحة الفنية الثلاثية لصور

---

(١) ناشر ومخرج وباحث في تاريخ الموسيقى ومؤرخ للفن الفرنسي وهو كذلك معد اللقاءات مع الرسّام فرنسيس بيكون والمؤلف الموسيقي بيير بوليز (المترجم).

(٢) رسّام وفنان بريطاني، ولد في دبلن في ٢٨ تشرين أول من عام ١٩٠٩. عرف عنه تأثره الكبير بالرسّام الإسباني بيكاسو (المترجم).

(٣) L'Arc

هنرييتا موريـاس، وقد قمت بكتابته في الفترة الأولى من هجرتي حوالي ١٩٧٧، حيث كنت مازلت مهووساً بذكريات الوطن الذي هجرته لتوي والذي بقي في ذاكرتي كأرضٍ من التحقيقات والمراقبة. واليوم أجد أني لا أستطيع أن أبدأ فكرتي الجديدة عن فن فرنسيس بيكون إلاّ من خلال هذا النص القديم.

(٢)

«كان ذلك في عام ١٩٧٢. حيث كنت سألتقي بشابة في شقةٍ أُعيرت لنا في إحدى ضواحي براغ. وقبل يومين من ذلك كانت الشرطة قد حققت معها بموضوع يخصني طيلة يوم بأكمله. والآن تريد أن تلتقيني سراً (خوفاً من أن تكون الشرطة ما تزال تلاحقها) لتنقل إلي الأسئلة التي طرحوها عليها وبماذا أجابت. إذ كان عليّ أن أعطي إجابات مطابقة لإجاباتها أثناء تحقيقٍ محتمل».

ولأن التحقيق أربكها، لم يتوقف الخوف عن تحريك أمعائها على مدى الأيام الثلاثة، فهي «فتاة صغيرة لا تعرف عن العالم إلاّ القليل. كانت شاحبة جداً، تخرج باستمرار أثناء لقائنا، لتذهب إلى التواليت، حتى أن لقاءنا بأكمله ترافق مع صوت الماء الذي يملأ الحوض».

«كنت أعرفها منذ وقت طويل، ذكية ومليئة بالأفكار، تعرف جيداً السيطرة على عواطفها ودائماً في منتهى الأناقة حتى أن

ثوبها، كان كتصرفها، لا يسمح بالكشف ولو عن جزء صغير من عريها. وإذ بالخوف يشقها بشكل مفاجئ كسكين كبير، لتجد نفسها أمامي منفتحة على شكل هوّة، كجذعٍ مشطور لعجْلة معلقة إلى كُلاّب في دكان قصاب».

«لم يتوقف صوت الماء الذي يملأ حوض التواليت، وقد راودتني فجأةً الرغبة في اغتصابها. أعرف ما أقول: اغتصابها وليس ممارسة الحب معها. لم أكن أرغب بحنانها، بل أردت بلحظة واحدة أن أضع يدي بعنفٍ على وجهها وأخذها كلها، بأكملها، مع كل تناقضاتها المثيرة إلى درجة لا يمكن احتمالها، ثوبها الرائع وأمعاؤها المتهيجة، تعقّلها وخوفها، كبرياؤها وتعاستها. أحسست بأن كل هذه التناقضات تخفي جوهرها، هذا الكنز، هذا التبر، هذا الماس المختبئ في الأعماق. رغبت، وبثانية واحدة أن أنتزعها، مع برازها ومع روحها التي يعجز الوصف عنها، من ذلك الخوف الذي كان يتملكها».

«لكني كنت أرى عينيها اللتين كانتا تحدقان إليّ، مليئتين بالقلق (عينان قلقتان في وجهٍ متزن)، وكلما كان قلق هاتين العينين يزداد، كلما أصبحت رغبتي بها عبثية، غبية، فضائحية، مبهمة ومستحيلة التحقيق».

«وبقدر ما كانت رغبتي بها غير واقعية، بقدر ما كانت هذه الرغبة في غير موضعها وغير مبررة. لم يكن بالإمكان

إنكارها، وهكذا عندما أرى الصور - اللوحات - الثلاثية لفرنسيس بيكون، كنت وكأني أتذكرها. نظرة الرسّام تتوضع على الوجه مثل يدٍ عنيفة، ساعيةً للاستيلاء على جوهره، على هذا الماس المختبئ في الأعماق. بالتأكيد، لسنا على يقين بأن الأعماق تخفي شيئاً ما حقاً، لكن مهما يكن من أمر، فداخل كل واحد منا، توجد هذه الحركة العنيفة، هذه الحركة لليد التي ترضّ وجه الآخر، على أمل أن تجد شيئاً ما يختبئ فيه وخلفه».

(٣)

أفضل التعليقات عن عمل بيكون، تلك التي قام بها بيكون نفسه في لقاءين، مع سيلڤستر[١] عام ١٩٧٦، ومع آرشيمبو عام ١٩٩٢. في كلا اللقاءين يتحدث بإعجاب عن بيكاسو، وتحديداً عن المرحلة الواقعة بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٣٢، الفترة الوحيدة التي يشعر فيها حقاً بالقرب منه؛ فهنا يرى أنه فتح مجالاً «لم يكن قد اكتشف بعد: شكل عضوي يتناسب مع الصورة الإنسانية، إلاّ أنها صورة مشوهة تماماً»[٢].

(١) داڤيد سيلڤستر، كاتب وناقد فنيّ بريطاني، ولد في ٢١ أيلول ١٩٤٢ في لندن وتوفي في لندن في ١٩ حزيران ٢٠٠١. يعد من المحاورين المميزين بالنسبة لفرنسيس بيكون الرسّام (المترجم).

(٢) إشارة من الكاتب نفسه.

تجردٌ مصنوع من هذه المرحلة القصيرة، نستطيع القول بأن هذا التجرد، في كل مكان آخر لدى بيكاسو، يمثل حركة يد خفيفة للرسّام الذي كان يحول دوافع الجسد الإنساني إلى شكل ثنائي الأبعاد وحر في ألاّ يكون له شبهٌ. الشعور بالغبطة المتعلق باللعب عند بيكاسو مستبدلٌ عند بيكون بالدهشة - إن لم يكن بالخوف - أمام ما نحن عليه مادياً وجسدياً. وهنا (ولأستعيد كلمات نصي القديم) توضع يد الرسّام «بحركة عنيفة» وقد غادرت خوفها، على جسد، على وجه، «آملةً أن تجد فيه وخلفه شيئاً ما يختبئ».

لكن من الذي يختبئ؟ أناه؟ بالتأكيد، كل الصور التي رسمناها على الإطلاق تريد أن تكشف عن «أنا» النموذج. إلاّ أن بيكون عاش في حقبةٍ حيث «الأنا» تبدأ في كل مكان بالتملص. في الحقيقة، تجربتنا الأكثر سخفاً تعلّمنا - خاصةً إذا كانت الحياة بعدنا تطول كثيراً - بأن الوجوه تتشابه على نحو يرثى له - التضخم السكاني المفرط يضاعف من هذا الشعور - وبأن هذه الوجوه تستسلم لهذا الخلط وتتميز عن بعضها من خلال شيء يكاد لا يذكر ويكاد ألاّ يكون ملموساً. شيءٍ من الناحية الرياضية، غالباً لا يمثّل في الترتيب التناسبي إلاّ بضعة ملليمترات من الاختلاف. وبالإضافة إلى تجربتنا التاريخية التي جعلتنا نعي بأن البشر يتصرفون من خلال تقليد أحدهم الآخر،

وبأن مواقفهم إحصائيا محسوبة وآراءهم قابلة للتحريض، وأن الإنسان يفقد ميزته كفرد (فاعل) ليصبح عنصراً في مجموعة.

في زمن الشكوك هذا، توضع يد الرسّام المغتصِبة «بحركة عنيفة» على وجوه نماذجه لتجد وفي مكان ما في الأعماق «أناهم» الدفينة.

إن الأشكال الخاضعة «لتشوه كامل» في هذه المجموعة البيكونية، لا تفقد أبداً سماتها التي تأخذها من الأعضاء الحية، وتُذكّر بوجودها الجسدي وبلحمها، وتحافظ دائماً على مظهرها ثلاثي الأبعاد. وزيادة على ذلك، تشبه هذه الأشكال نماذجها! لكن كيف يمكن للصورة المرسومة أن تكون شبيهةً بنموذجها الذي يمثل تشويهاً مقصوداً؟ علماً بأن صور الأشخاص المرسومين تبرهن على ذلك: يشبهه؛ انظروا للّوحات الثلاثية - ثلاثة تنويعات متقاربة من صورة الشخص نفسه؛ هذه التنويعات تختلف الواحدة عن الأخرى، وفي ذات الوقت ثمة شيء ما يجمع بينها هو: «هذا الكنز، هذا التبر، هذا الماس المختبئ»، إنه «أنا» الوجه.

(٤)

أستطيع قول ذلك بطريقة أخرى: تشكل لوحات بيكون علامة استفهام حول حدود «الأنا». إلى أي درجة من التشوه يبقى الفرد هو نفسه؟ إلى أي درجة من التشوه يبقى كائن محبوب، كائناً

محبوباً؟ إلى أي مدى يبقى الوجه الحبيب الذي يبتعد في المرض، في الجنون، في الحقد وفي الموت، معروفاً؟ أين هو الحد الذي تتوقف خلفه «الأنا» عن كونها «أنا»؟

(٥)

منذ وقت طويل، كان بيكون وبيكيت[١] يشكلان ثنائياً في مجموعتي من الآثار الفنية المتخيلة من الفن الحديث. ثم أقرأ محاورة آرشيمبو، حيث يقول بيكون: «كنت دائماً مندهشاً من هذا التقارب بيني وبين بيكيت».

ثم يتابع فيقول: «... لطالما اعتقدت بأن شكسبير كان يعبر أفضل بكثير وبطريقة أكثر صحةً وأكثر قوةً عما كان يسعى بيكيت وجويس لقوله...».

وأيضاً: «أتساءل إذا ما كانت أفكار بيكيت عن فنه هي التي وضعت حداً لإبداعه. فلديه في آنٍ معاً شيء من المنهجية الزائدة والذكاء المفرط وربما هذا ما كان يزعجني دائماً».

وأخيراً: «في الرسم، نبقي دائماً على الكثير من العادات، إذ لا نحذف أبداً كفاية، لكن عند بيكيت غالباً ما شعرت بأنه ولكثرة

---

(١) صاموئيل بيكيت، كاتب وشاعر ومؤلف مسرحي ايرلندي اشتهر ككاتب لمسرح العبث (المترجم).

ما حذف، لم يتبقَّ شيء، وأن هذا اللاشيء كان بشكل قاطع يرن كصوت مقعر...».

دائماً عندما يتحدث فنان عن آخر، يتحدث - بطريقة غير مباشرة - عن نفسه، وهنا تكمن كل المنفعة من حُكمه. فماذا يقول لنا بيكون عن نفسه عندما يتحدث عن بيكيت؟

يقول: إنه لا يرغب في أن يُصنّف، وبأنه يريد أن يحمي عمله من الأفكار المبتذلة.

ثم: يقف ضد مؤدلجي الحداثة الذين وضعوا حداً بين الفن التقليدي والفن الحديث، وكأن هذا الفن كان يمثِّل بقيمه الخاصة التي لا تقارن وبميزاته المستقلة حقبةً معزولة في تاريخ الفن.

إذ إنّ بيكون ينتمي إلى تاريخ الفن برمته؛ والقرن العشرين لا يعفينا من ديوننا اتجاه شكسبير.

وأيضاً: يدافع عن نفسه في أنه يعبر عن أفكاره المتعلقة بالفن بطريقة رتيبة جداً، خشية أن يتحول فنه إلى مجرد رسالة موغلة في السذاجة. ويعلم أنه، في منتصف القرن، بقدر ما يكون الفن عظيماً يكون ملوثاً بثرثرة نظرية صاخبة وغير شفافة، ثرثرة تمنع عملاً ما من أن يصل مباشرةً إلى من ينظر إليه - من يقرأه، من يسمعه - دون وسيط ودون شرح.

أينما كان وحيث يستطيع، يشوش بيكون إذن آثاره ليحير الخبراء الذين يريدون تقليص معنى عمله إلى تشاؤمي - ساذج،

إذ يتأفف من استخدام كلمة «قباحة» فيما يتعلق بفنه؛ مشيراً إلى الدور الذي تلعبه المصادفة في رسمه (مصادفة وصلت بشكل مفاجئ أثناء العمل؛ بقعة من اللون تفرض حضورها بقوة وهي التي تغير وبضربة واحدة موضوع اللوحة نفسه)؛ يصر على كلمة «لعبة» عندما يثير الجميع خطورة رسوماته. يريدون التحدث عن فقدانه الأمل؟ يوضح على الفور بأنه في حالته هذه من الممكن أن يكون «فقدان أمل مفرح».

(٦)

يقول بيكون في كلامه عن بيكيت: «نبقي في الرسم على الكثير من العادات، لا نحذف أبداً كفاية...» الكثير من العادات أي كل ما هو ليس من اكتشاف الرسام وحداثة وأصالة ما يقدمه؛ كل ما هو موروث، الروتين والحشو، وهو تطور لا بد منه للضرورة التقنية. هذا ما نراه على سبيل المثال في شكل السوناتة (حتى عند أعظم الفنانين مثل موتزارت وبيتهوفن)، وفي كل الإنتقالات - المتعارف عليها غالباً - من موضوع إلى آخر. جميع الفنانين الحداثويين تقريباً ينوون حذف هذا «الحشو» وحذف كل ما ينتج عن العادة وكذلك كل ما يمنعهم من مناقشة الجوهري بشكل مباشر وحصري (الجوهري: هذا ما يستطيع الفنان نفسه ووحده التعبير عنه).

وكذلك الأمر لدى بيكون، فخلفيات اللوحة لديه بسيطة جداً تتساوى الألوان فيها، لكن الأجساد في الأمام، تمت معالجتها

بنفس القدر من الغنى والكثافة من حيث اللون والشكل. إذ إنَّ الذي يهمه كثيراً هو هذا الغنى (الشكسبيري)، لأنه ودونَ هذا الغنى (الغنى المضاد للخلفية ذات اللون المتساوي) يصبح الجمال تقشفياً وكأنه اتبع حميةً أو كأنه نضب. وبالنسبة لبيكون يتعلق الأمر دائماً وقبل كل شيء بالجمال، بتفجير الجمال، إذ وإن بدت هذه الكلمة اليوم بالية ومن طراز قديم، فهي التي تجمعه مع شكسبير.

لهذا فإن كلمة «قباحة» التي نسقطها بقسوة على لوحته، تؤذيه.

كان تولستوي[١] يقول عن ليونيد آندرييف[٢] وعن قصصه السوداء: «يريد أن يرعبني، لكني لست خائفاً». يوجد اليوم الكثير من اللوحات التي تريد إرعابنا وإضجارنا. الخوف ليس إحساساً جمالياً والرعب الذي نجده في روايات تولستوي لم يهدف يوماً لإخافتنا؛ فمشهد أندريه بولكونسكي[٣] المؤلم وهو مصاب إصابة قاتلة ويخضع لعمل جراحي دون تخدير، لا

---

(١) الكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي، يعد من عمالقة الروائيين الروس ومن أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر والبعض يعدونه من أعظم الروائيين على الإطلاق. ولد عام ١٨٢٨ وتوفي عام ١٩١٠ (المترجم).

(٢) كاتب روسي، تعتبر أعماله من أهم أعمال القرن الماضي (المترجم).

(٣) واحدة من الشخصيات الثلاث الرئيسية في رواية الحرب والسلام لتولستوي (المترجم).

ينقصه الجمال؛ تماماً كأي مشهد عند شكسبير وكأي لوحة من لوحات بيكون.

دكاكين القصابين لا تخلو من الرعب ولكن عندما يتناولها بيكون في رسمه، فإنه لا ينسى أن يلاحظ بأنه «هنا يكمن هذا الجمال الخلاب للون اللحم بالنسبة للرسام».

(٧)

ما الذي يجعلني أفكر وباستمرار، رغم كل تحفظات بيكون، بقربه من بيكيت؟

كلاهما يقع تقريباً على المسافة نفسها من تاريخ فنهما الجدير بالاحترام. أعني الفترة الأخيرة من الفن المسرحي والفترة الأخيرة من تاريخ الرسم. إذ يُعد بيكون واحداً من آخر الرسامين الذين ما زالوا يعبرون بلغة الزيت والريشة. ولا زال بيكيت يكتب مسرحاً مبنياً على نص الكاتب، فالمسرح من بعده بقي موجوداً وحقيقياً، بل حتى إنه ربما يتطور، إلاّ أن نصوص المؤلفين المسرحيين لم تعد هي مصدر الإلهام والإبداع، ولم تعد هي التي تضمن هذا التطور.

بيكون وبيكيت ليسا من يفتح الطريق في تاريخ الفن الحديث؛ بل هما من يقفله من جديد. يقول بيكون لآرشيمبو الذي يسأله عن أهم الرسامين المعاصرين في نظره: «بعد بيكاسو، لا

أعرف الكثير. يوجد حالياً معرض لفن البوب في الأكاديمية الملكية [...] عندما نرى كل هذه اللوحات مجتمعة، فإننا لا نرى شيئاً. أجد أنها لا تعبر عن شيء وفارغة تماماً».

وارهول؟ «... ليس له أي أهمية بالنسبة لي».

والفن التجريدي؟ لا، لا يحبه.

«بعد بيكاسو، لا أعرف الكثير» يتحدث كاليتيم. وهو كذلك حقاً. إنه يتيم حتى في المعنى الحقيقي لحياته، هؤلاء الذين كانوا يفتحون الطريق كانوا محاطين بجمعيات أخوية، بمعلقين، بعَبَدة، بملاطفين، برفاق طريق وبعصبة متكاملة. هو وحيد. مثل بيكيت. يقول في لقائه مع سيلفستر: «أعتقد بأن الأكثر إثارة هو أن تكون واحداً من بين العديد من الفنانين الذين يعملون معاً [...] وأظن بأنه سيكون من الممتع جداً أن يكون لديك شخص ما لتتحدث معه. حتماً لا يوجد اليوم أحد لأتحدث إليه».

إذ فالذي يغلق الباب أمام حداثتهم لم يعد يتماشى مع الحداثة التي تحيط بهم: حداثة الموضة التي يتم الترويج لها من خلال تسويق الفن.

(سيلفستر: «إذا كانت اللوحات التجريدية لم تعد إلاّ تنسيقاً للأشكال، كيف تفسّر إذن وجود أناس، مثلي، لديهم في بعض الأحيان ردة الفعل نفسها أمام الأعمال التصويرية؟» بيكون: «الموضة»).

أن تكون حداثوياً في الزمن الذي تغلق فيه الحداثة العظيمة الباب ثانية، يختلف تماماً عن أن تكون حداثوياً في زمن بيكاسو. بيكون وحيد («حتماً لا يوجد أحد أتحدث إليه»)؛ وحيد في الماضي ووحيد في المستقبل.

(٨)

بيكيت مثل بيكون، لم يكن يخدع نفسه، لا فيما يتعلق بمستقبل العالم ولا فيما يتعلق بمستقبل الفن. وفي لحظة نهاية الأوهام هذه نجد عندهما ردة الفعل ذاتها، ردة فعل هامة تحمل دلالة عظيمة: الحروب، الثورات وفشلها، المذابح، المخادع الديمقراطي، إن جميع هذه الموضوعات مغيبة في أعمالهما. في وحيد القرن[١]، يهتم آيونيسكو[٢] أيضاً بالمشاكل السياسية الكبيرة. لا شيء مثل هذا عند بيكيت. بيكاسو أيضاً يرسم مذابح في كوريا. وهو موضوع لا يمكن لبيكون أن يفكر به. عندما

---

(١) Rhinocéros مسرحية «وحيد القرن» تفضح هَوْل النازيَّة، لكنها تنادي، فيما وراء ذلك، بالطابع المقدَّس لحقوق «الإنسان» المُهَانَةَ، والمسحوقة بالأنظمة الشمولية في جميع الجوانب؛ إنها تعبِّر عن هلع الكاتب العنيف أمام جميع الهستيريات الجماعية. (المترجم).

(٢) أوجين ايونيسكو، مؤلف مسرحي وكاتب فرنسي من أصل روماني ولد عام ١٩٠٩ وتوفي عام ١٩٩٤ في باريس. تم اختياره عام ١٩٧٠ ليشغل كرسياً في الأكاديمية الفرنسية وهو يمثل مدرسة المسرح العبثي (المترجم).

نعيش نهاية حضارة ما - كتلك التي كان يعيشها كل من بيكيت وبيكون أو التي ظنا أنهما يعيشانها - فإن المواجهة الأخيرة والعنيفة لن تكون مع المجتمع أو مع الدولة أو مع السياسة، وإنما مع المادية الوظائفية للإنسان. لذا فإن الموضوع العظيم في المصلوب والذي كانت جلَّ الأخلاق تتمركز سابقاً فيه، والدين بأكمله، لا بل تاريخ الغرب أجمع، يتحول عند بيكون إلى مجرد فضيحة عضوية.

«كنت دائماً أتأثر بالصور المتعلقة بالمسالخ وباللحم، ترتبط هذه الصور بالنسبة لي وبشكل محدد بكل ما هو مصلوب. توجد صور فائقة الروعة تم التقاطها لحيوانات في اللحظة ذاتها عندما كانوا يخرجونها للذبح. ورائحة الموت...»

كان من الممكن لمقاربة المسيح المسمر على الصليب من الحيوانات المذبوحة ومن خوفها، أن يبدو تدنيساً للمقدسات. إلاّ أن بيكون رجل لا يؤمن بوجود الله، ولا يوجد مكان لمفهوم تدنيس المقدسات في أفكاره، فبحسب رأيه، «يعي الإنسان الآن بأنه عَرَض، وبأنه كائنٌ عديم المعنى، وبأن عليه ودونَ سبب أن يلعب أصول اللعبة حتى النهاية». من هذا المنظور يمثل المسيح ذلك العَرَض الذي، وبدون سبب، لعب أصول اللعبة حتى النهاية. والصليب يمثل نهاية اللعبة التي لعبها حتى النهاية ومن دون سبب.

لا، ليس تدنيساً للمقدسات إنها بالأحرى رؤية ثاقبة، حزينة وعميقة تحاول النفاذ إلى الجوهري. وما الذي ينكشف من الجوهري عندما تتبخر كل الأحلام الاجتماعية، وعندما يرى الإنسان «احتمالات دينية... يلغي بعضها بعضاً بشكل كامل لأجله»؟

الجسد. صورة أو تمثال للسيد المسيح بإكليل الشوك، جلي، حقيقي ومثير للشفقة. إذ، «نحن بالتأكيد من لحم، نحن هياكل عظمية بالقوة. إن ما يفاجئني حين أذهب إلى الجزار أن لا أكون معلقاً بدلاً من الحيوان».

هذا ليس تشاؤماً ولا فقداناً للأمل، إنه مجرد شيء واضح، لكنه الوضوح الذي عادةً ما يكون محجوباً بانتمائنا إلى جماعة تعمينا بأحلامها، باندفاعاتها، بمشاريعها، بأوهامها، بقضاياها، بأسبابها، بأديانها، بأفكارها وبأهوائها. ثم يسقط الحجاب يوماً ما ويتركنا وحيدين مع الجسد وتحت رحمتِهِ، كحالة الشابة القادمة من براغ والتي، بعد صدمة التحقيق، كانت تذهب إلى التواليت كل ثلاث دقائق. كانت قد اختُزِلت إلى هلعها، إلى هيجان أمعائها وإلى صوت الماء الذي كان ينسكب في حوض التواليت، والذي كانت تسمعه كما أسمعه ينسكب عندما أنظر إلى لوحة (شخصية بالقرب من حوض[1]) والعائدة إلى عام ١٩٧٦ أو إلى

---

(١) Personnage prés d'une cuvette.

اللوحة الفنية الثلاثية[١] التي تعود إلى عام ١٩٧٣ لبيكون. فبالنسبة لهذه الشابة القادمة من براغ لم تعد مشكلتها في مواجهة الشرطة وإنما في مواجهة بطنها، وإذا كان أحدهم يدير مشهد الرعب غير المرئي الصغير هذا، فإنه لن يكون شرطياً أو شخصية تشيكية عظيمة أو جلاد، وإنما سيكون الله، أو شخص ضد الله، رب العارفين اللئيم، الخالق الذي أوقع بنا إلى الأبد من خلال هذا «العرَض» الجسد الذي صنعه في معمله والذي من أجله، نحن مجبرون ولبعض الوقت أن نصبح روحاً.

غالباً ما كان بيكون يتجسس على معمل الخالق هذا، يمكننا أن نلمس ذلك من لوحاته المعنونة دراسات في الجسد الإنساني مثلاً، حيث ينزع القناع عن الجسد الإنساني ليكشف أنه ليس إلاّ مجرد «عَرَض»، عرَض بإمكانه أن يكون مُشكّلاً بطريقة مختلفة، ما أدراني! بثلاث أيدٍ أو بعيون في الركب مثلاً. هذه هي اللوحات الوحيدة التي تملؤني بالرعب. لكن هل كلمة «رعب» هي الكلمة المنصفة؟ لا. بالنسبة للمشاعر التي تسببها هذه اللوحات، لا توجد كلمة منصفة. إن الذي يسبب هذه المشاعر ليس الرعب الذي نعرفه، مشاعر ناتجة عن جنون التاريخ، عن التعذيب، عن الاضطهاد، عن الحرب، عن المذابح وعن المعاناة. لا. إنه رعبٌ مختلف تماماً عند بيكون: إنه ناتج من الخاصية العَرَضية، التي كشفها الرسام بغتةً عن الجسد الإنساني.

---

(١) Triptyque.

(٩)

ما الذي يبقى لنا عندما ننحدر إلى هنا؟

الوجه.

الوجه الذي يخفي «هذا الكنز، هذا التبر، هذا الماس المختبئ» إنها «الأنا» الهشة إلى أبعد حد والمرتعدة داخل جسد.

الوجه الذي أُثبِّت عليه نظرتي لأجد فيه سبباً كي أعيش هذا «العَرَض الخالي من معنى» إنها الحياة.

* * *

II
روايات، سبر وجودي

الهزل الخالي من الفكاهة

(دوستويفسكي : الأبله)[١]

يعرّف القاموس الضحك على أنه ردة فعل «يثيرها شيء من المزاح أو الهزل». لكن هل هذا صحيح؟ من رواية الأبله لــ دوستويفسكي، نستطيع اقتباس مختارات كاملة من الضحكات. شيء غريب، الشخصيات التي تضحك أكثر لا تمتلك حس الفكاهة الأكبر، على العكس هم لا تملك شيئاً من هذا الحس.

تخرج ثلّة من الشباب من ڤيلاّ ريفية للتنزه؛ بينهم ثلاث فتيات «كن يضحكن بلطف شديد على مزاح إيڤيني باڤلوڤيتش إلى درجة شك فيها بأنهن لم يعدن يسمعن ما كان يقوله». هذا الشك «جعله ينفجر ضاحكاً بشكل مفاجئ». ملاحظة ممتازة: أولاً، ضحكة جماعية من الشابات اللاتي، بالضحك، نسين سبب ضحكهن وتابعن الضحك دون سبب؛ ثم ضحكة (وهذا نادر

---

(١) فيدور ميخالوفيتش دوستويفسكي، كاتب وروائي روسي ولد في موسكو عام ١٨٢١ وتعد رواية الأبله من أشهر وأعقد أعماله الأدبية على الإطلاق وقد نشرت في العام ١٨٦٩ (المترجم).

جداً، وثمين) إيڤيني باڤلوڤيتش الذي أدرك بأن ضحك الفتيات خال من أي سبب هزلي ورداً على هذا الهزل الخالي من الفكاهة، ينفجر ضاحكاً.

كان هذا أثناء نزهة في المنتزه نفسه الذي دلَّت آغلايا ميشكان فيه على المقعد الأخضر وقالت له إنها تأتي هنا كل يوم وتجلس عليه في حوالي السابعة صباحاً عندما يكون الناس نياماً. في المساء يحتفلون بعيد ميلاد ميشكان؛ ينتهي الاجتماع المأساوي والقاسي في الليل المتأخر؛ وعوضاً عن الذهاب للنوم، يغادر ميشكان المنزل وهو شديد الهياج ليتسكع في المنتزه؛ وهنا يرى من جديد المقعد الأخضر الذي دلَّته عليه آغلايا؛ وفيما يجلس عليه، يرسل «ضحكةً مفاجئة وصاخبة».

من الواضح بأن هذه الضحكة ليست ناجمة «عن شيء مضحك أو هزلي»؛ وعلى كل حال الجملة التالية تؤكد ذلك: «كان قلقه يلازمه». يبقى جالساً ويغفو. ثم توقظه ضحكةٌ «صافية ونضرة». «كانت آغلايا أمامه مغربةً في الضحك... كانت ضاحكةً وساخطةً في آن معاً». إذن هذه الضحكة أيضاً ليست ناجمة «عن شيء مضحك أو هزلي»؛ تشعر آغلايا بالمهانة من أن يكون ذوق ميشكان قد فسد، إذ أنه نام وهو ينتظرها، فتضحك لتوقظه؛ ولتفصح له عن تخلفه؛ ولتحذره من خلال ضحكة قاسية.

ضحكة أخرى دون سبب هزلي تخطر في بالي؛ أرى نفسي وأنا طالب في كلية السينما في براغ، محاطاً بطلاب آخرين يمزحون ويضحكون؛ بينهم آلويس د.، وهو شاب مولع بالشعر، لطيف ونرجسي إلى درجة مفرطة ومتكلف بطريقة تثير الفضول. يتكلم بثقة عالية ويعبر بصوت قوي جداً ويؤشر كثيراً حين يتكلم : أقصد أنه يضحك، لكنه لا يضحك مثل الآخرين: إذ تبدو ضحكته كنسخة بين أصول. إن لم أكن قد نسيت هذه الذكرى التافهة، فذلك لأني جربت عندئذ ما كان بالنسبة لي جديداً تماماً : رأيت أحدهم يضحك دون أن يكون لديه أي حس بالفكاهة ولم يكن يضحك إلاّ من أجل أن لا يكون مختلفاً عن الآخرين، مثل الجاسوس الذي كان يرتدي اللباس الموحد لجيش غريب حتى لا يكون معروفاً.

ربما بفضل آلويس د. تذكرت مقطعاً من أشعار مالدورور[١] كان قد أثّر بي في الفترة الزمنية نفسها: مدهوشاً، يكتشف

(١) أشعار مالدورور هي رواية شعرية مؤلفة من ستة فصول كتبها الكونت دي لوتيريامونت، المعروف باسم إيزيدور لوسيان دوكاس، بين عامي ١٨٦٨ و١٨٦٩. العديد من الفلاسفة السرياليين مثل سيلفادور دالي واندريه بروتون وانطوان أرتود وماكس إرنست وغيرهم استشهدوا بهذه الرواية وعدّوها مصدر إلهام للكثير من أعمالهم ومنذ نشرها لم تكف الرواية وبطلها مالدورور عن إثارة إعجاب الناس (المترجم).

مالدورور ذات يوم أن الناس يضحكون. غير مدركٍ معنى تجهمه الغريب هذا، ورغبة منه في أن يكون كالآخرين، يأخذ سكيناً ويقطع مقرن الشفتين.

أجلس قبالة التلفاز، البرنامج الذي أشاهده صاخبٌ جداً، يوجد هنا مُحْيو برامج، ممثلون، نجوم، كتّاب، مغنون، عارضات أزياء، نوّاب، وزراء، زوجات وزراء، والكل ينفعل بأية حجة، بفتح الفم وبإصدار أصوات قوية جداً، بحركات مبالغ فيها، بمعنى آخر، يضحكون. وأتخيل وصول إيڤيني باڤلوڤيتش المفاجئ بينهم ورؤية هذه الضحكة الخالية من أي سبب هزلي؛ أولاً، هو منذهل، ثم قليلاً قليلاً يهدأ هلعه وأخيراً، هذا الهزل الخالي من الفكاهة «يجعله يرسل ضحكةً مقهقهة». في هذه اللحظة، الضاحكون الذين، كانوا قبل لحظات، قد رمقوه بشيء من الحذر يشعرون بالطمأنينة، ويستقبلونه بصخب في عالمهم الهزلي الخالي من الفكاهة، حيث حُكم علينا بالعيش.

* * *

الموت والتباهي

(لويس - فرناند سيلين : من القصر الآخر)[1]

في رواية من القصر الآخر، نطل على قصة أنثى كلبٍ منحدرة من بلاد الصقيع في الدانمرك حيث كانت معتادة على الهرب الطويل في الغابات. عندما أتت إلى فرنسا مع سيلين، كان الفرار قد انتهى. ثم وفي يوم، تصاب بالسرطان:

«... كنت أريد أن أمددها على القش... بعد الفجر مباشرةً... لم ترغب بأن أمددها... لم ترد ذلك... كانت تود لو أنها كانت في مكان آخر... في الجانب الأكثر برودة من المنزل وعلى الحجارة... تمددت ببهاء... بدأت بالحشرجة... كانت النهاية...

(١) يعدّ لويس فرناند سيلين واحداً من الكتاب الأكثر تأثيراً في أدباء القرن العشرين وذلك من خلال تطويره لأسلوب جديد في الكتابة والذي ساهم في تحديث الأدب في كل من فرنسا والعالم. والده كاتب وطبيب فرنسي يدعى لويس فرناند ديتوش واسم سيلين أطلق عليه نسبة لاسم جدته. وروايته من القصر الآخر المنشورة في عام ١٩٥٧ تعتبر انطلاقة جديدة بالنسبة لسيلين في رحاب الأدب الفرنسي بعد فشله في روايتين سابقتين (المترجم).

كانوا قد قالوا لي... لم أكن أصدق... لكنها حقيقة، كأنها ذكرى من أين أتت، من الشمال، من الدانمرك، من الوجه الشمالي، حُسن الشمال... الكلبة المخلصة جداً للغابات التي كانت تهرب إليها، كورسور[١]، في الأعلى... مخلصة أيضاً للحياة المريعة... غابات ميدون لم تكن تعني لها شيئاً... لقد ماتت على اثنتين... ثلاث حشرجات صغيرة... أوه، كتومة جداً... دون أي شكوى... كذلك... في وضعيةٍ جميلة حقاً، كأنها تهرب بحماس كامل... لكن بالمقابل، منهارة ومنتهية... الأنف موجه باتجاه غابات الهرب في الأعلى من حيث أتت، حيث كانت قد عانت... الله يعلم!

«أوه، رأيت كثيراً من المحتضرين... هنا... هناك... في كل مكان... لكنهم عن بعد ليسوا بهذا الجمال، كتومين... مخلصين... إن الذي يؤذي في احتضار الإنسان هو التباهي... إن الإنسان يظهر دائماً في المشهد... الأكثر بساطةً...»

«إن الذي يؤذي في احتضار الإنسان هو التباهي». يا لها من عبارة! و: «الإنسان يظهر دائماً في المشهد»... من منا لا يتذكر هذه المسرحية المرعبة، «آخر الكلمات»، المأثورة الملفوظة على فراش الموت؟ هكذا: حتى بالحشرجة، الإنسان يظهر دائماً في المشهد.

---

(١) جبال كورسور (المترجم).

وحتى «الأكثر بساطة» والأقل استعراضاً، إذ إنه ليس بصحيح دائماً أن الإنسان هو الذي يضع نفسه على خشبة المسرح. فإذا هو لم يضع نفسه، نقوم نحن بوضعه عليها. إنه القدر الإنساني.

و«التباهي»! لطالما كان الموت يعاش كشيء بطولي، كنهاية مسرحية أو كخاتمة معركة. أقرأ في جريدة: نطلق في مدينة ما، آلاف البالونات الحمراء تكريماً للمرضى، وللذين ماتوا بسبب الايدز! أتوقف عند كلمة «تكريم»، لو كانت الكلمة إحياءً لذكرى، تذكيراً بـــ، للدلالة على الحزن والشفقة، نعم كنت لأتفهم، لكن تكريم؟! هل يوجد شيء نحتفل به أو نعجب به في مرضٍ ما؟ هل يكون المرض استحقاقاً ؟ لكنه كذلك، وسيلين كان يعرف ذلك: «إن ما يؤذي في احتضار الإنسان هو التباهي».

الكثير من كبار الكتّاب من جيل سيلين عاشوا مثله تجربة الموت، الحرب، الإرهاب، العذابات والإقصاء. لكنهم عاشوا هذه التجارب الرهيبة من الجانب الآخر: جانب المنصفين والمنتصرين المستقبليين أو الضحايا المحاطين بظلم محمول وقصير، وكذلك من جانب النصر. «التباهي»، هذا الإرضاء للذات يريد أن يظهر نفسه، فقد كان حاضراً بصورة طبيعية جداً في جميع تصرفاتهم التي لم يكونوا قادرين على رؤيتها أو حتى الحكم عليها؛ لكن سيلين وجد نفسه خلال عشرين عاماً بين

المحكوم عليهم والمحتقرين، وأيضاً في مزبلة التاريخ مذنباً بين المذنبين. جميع من حوله تقلص إلى صمت؛ كان الوحيد الذي أعطى صوتاً لهذه التجربة الاستثنائية: تجربة حياةٍ لأجلها صادرْنا التباهي بشكل كامل.

إذ سمحت له هذه التجربة بأن ينظر إلى الاعتزاز بالنفس كميزة تلازم الإنسان حتى النهاية، لا عيباً، حتى في لحظات الاحتضار، وعلى عمق هذا الشعور الراسخ بالتباهي، سمحت له - هذه التجربة - برؤية الجمال الرائع في موت أنثى الكلب.

* * *

الحب في التاريخ المتسارع

(فيليب روث: أستاذ الرغبة)[1]

منذ متى لم يعد كارنين يمارس الحب مع آنا؟ وڤرونسكي؟ هل عرف كيف يمتعها؟ وآنا؟ ألم تكن باردة جنسياً؟ هل كانوا يمارسون الحب في العتمة أم في الضوء، في السرير أو على السجادة، في ثلاث دقائق أم في ثلاث ساعات، بتبادل العبارات الرومانسية، أم البذيئة أم بصمت؟ لا نعرف عنهم البتة. لقد كان الحب في ذلك الحين يحتل أرضاً واسعة امتدت من اللقاء الأول وصولاً إلى عتبة المجامعة؛ وكانت هذه العتبة تمثل حداً لا يمكن تجاوزه.

في القرن العشرين تبدأ الرواية تدريجياً وفي جميع أبعادها، باكتشاف الحياة الجنسية. يتم إعلانها في أميركا وتترافق مع

---

(١) فيليب روث كاتب وروائي أميركي ولد في نيوجيرسي عام ١٩٣٣. تعد رواية أستاذ الرغبة تكملةً لرواية «الثدي» التي يتحول فيها أستاذ الآداب دافيد كيبيش إلى ثدي. في رواية أستاذ الرغبة يروي الكاتب قصة شباب دافيد كيبيش، دراسته وحياته الجامعية وعلاقاته الجنسية مع فتيات عديدات مفتوناً بالرغبة التي تجذبه إليهن (المترجم).

الانقلاب الكبير في السلوك الذي حصل بسرعةٍ مدوخة: كنا في الخمسينيات مازلنا مخنوقين دون رحمة بسبب التزمت، ثم وخلال عقد واحد، يتغير كل شيء: يختفي الفضاء الواسع بين أول مغازلة وممارسة الحب. لم يعد الإنسان محمياً من الجنس. إنه يواجهه مباشرةً وبتصلب.

عند دافيد هـــ. لورانس تبدو الحرية الجنسية كتمرد مأساوي أو مفجع. بعد ذلك بقليل، تُحاط الحرية الجنسية عند هنري ميللير بنشوة غنائية. وبعد ثلاثين عاماً تصبح الحرية الجنسية عند فيليب روث موقفاً لابد منه، مكتسب، جماعي، مقنن، وسخيف لا يمكن تحاشيه، ليس مأساوياً ولا مفجعاً ولا غنائياً.

نلامس الحد ولم يعد هناك وجود لأي «تجاوزات». لم يعد الأمر يتعلق بالقوانين أو بالأهل أو بالعقائد التي تعارض الرغبة. كل شيء مباح، والعدو الوحيد هو جسدنا العاري المتحرر من الأوهام والمنزوع عنه القناع. يعد فيليب روث من أكبر المؤرخين للطابع الجنسي الأميركي. وهو أيضاً الشاعر الذي كتب تلك القصيدة الغريبة عن وحدة الإنسان المهجور في مواجهة الجسد.

إلاّ أن التاريخ خلال العقود الأخيرة كان قد مضى بسرعة هائلة إلى درجة أن شخوص أستاذ الرغبة لم يعد بإمكانها إلاّ أن تبقي على الزمن القديم في ذاكرتها، زمن آبائها الذين عاشوا غرامياتهم على طريقة تولستوي أكثر منها على طريقة روث.

إن الحنين الذي يفيض في فضاء الرواية عند اللحظة التي يدخل فيها والد أو والدة كيبيش في المشهد، لا يرمز لحنين الآباء فقط وإنما هو أيضاً حنين الحب، الحب كما هو، ذلك الحب الذي يجمع بين أب وأم، وذلك الحب المؤثر والقديم الذي حُرم منه على ما يبدو عالم اليوم. (ما الذي كان سيتبقى من الحب أو حتى من مفهومه لولا ذاكرة من عاش في الماضي؟) هذا الحنين الغريب - غريب لأنه ليس حنيناً لشخوص حقيقية، ومع ذلك فهو راسخ في البعيد، فيما وراء حيواتهم في الماضي - هذا هو الحنين الغريب إذن، الذي يضفي على هذه الرواية، الوقحة على ما يبدو، عاطفة تهز المشاعر.

لقد استطاع تسارع التاريخ أن يُحدث تحولاً عميقاً في الوجود الفردي الذي امتد خلال القرون الماضية من الولادة حتى الموت، شاغلاً بذلك حقبة تاريخية واحدة؛ بينما اليوم فإنه يمتد ليَشْغَل حقبتين وأكثر في بعض الأحيان. إذا كان التاريخ في الماضي يسير بشكل أبطأ بكثير من الحياة الإنسانية، فهو الذي يمشي اليوم بسرعة أكبر ويفّر جارياً... من الإنسان، حتى إن استمرارية حياة أحدهم وهويته معرضتان للكسر. هكذا يشعر الروائي بحاجته للاحتفاظ، إلى جانب طريقتنا نحن بعيش الذكرى، بالذكرى الخجولة والتي تكاد أن تكون منسية لمن سبقونا.

هنا يكمن معنى عقلانية أبطال روث، فجميعهم أساتذة أدب أو كتّاب ويفكرون باستمرار بأعمال تشيخوف وهنري جيمس أو كافكا. ولا يتعلق الأمر هنا باستعراض عقلي تافه لأدب منكبٌ على ذاته. بل هي الرغبة بالاحتفاظ بالماضي في فضاء الرواية، والرغبة بعدم ترك الشخصيات في الفراغ حيث صوت الأجداد لن يعود مسموعاً.

* * *

سر العمر في الحياة

(غودبيرغر بيرغسون[1]: جناح الإوزة)

كانت فتاةً صغيرة تسرق السندوتشات من محلات ريكجافيك المعروفة. ولمعاقبتها، أرسلها والداها لتقضي عدة أشهر في الريف لدى مزارع لم تكن تعرفه. في الآداب الأيسلندية القديمة التي تعود للقرن الثالث عشر، كان أخطر المجرمين يُرسلون أيضاً إلى البلاد الداخلية، وهو ما يعادل عقوبة الموت نظراً للاتساع غير المحدود لهذه الأرض الباردة والمتصحرة. أيسلندا: ثلاثمائة ألف ساكن في مائة ألف كيلومتر مربع. ومن أجل تحمل العزلة (وهنا استشهد بصورة من الرواية) كان المزارعون يوجهون مناظيرهم بعيداً ليراقبوا المزارعين الآخرين الذين بدورهم مزودين بمناظير. أيسلندا: حيوات معزولة ترصد بعضها.

---

(١) غودبيرغر بيرغسون كاتب أيسلندي ولد في غريندافيك عام ١٩٣٢. درس الأدب في برشلونة في اسبانيا وأصبح من أفضل المترجمين عن اللغة الاسبانية. نشر له أول كتاب في عام ١٩٦١ (المترجم).

جناح الإوزة، هذه الرواية التشردية[(١)] عن الطفولة، تعبق في كل سطرٍ منها بمنظر الريف الأيسلندي. ولكني أرجوكم، لا تقرؤوها «كرواية أيسلندية» أو عمل غرائبي أجنبي! فغودبيرغر بيرغسون يعد واحداً من كبار الروائيين في أوروبا. إن الذي يُلهم فنه بالدرجة الأولى لا يتعلق بفضول اجتماعي أو تاريخي أو حتى جغرافي، بل هو بحثٌ عن الوجود وصراع وجودي حقيقي يجعل كتابه يرقى لأن يكون في مركز ما يمكننا أن نطلق عليه (برأيي) حداثة الرواية.

مادة هذا البحث الوجودي تتمثل في الفتاة البطلة («الصغيرة»، كما يسميها المؤلف) التي تبلغ من العمر تسعة أعوام بالضبط. غالباً ما أقول لنفسي وبإسهاب (شيء واضح جداً إلاّ أنه يفوتنا) أن لا وجود للإنسان إلاّ في عمره الحقيقي، وأن كل شيء يتغير مع العمر. فَهْم الآخر يعني فهم العمر الذي يمر به. فلغز العمر: أحد الموضوعات التي لا يمكن إيضاحها إلاّ من خلال الرواية. تسعة أعوام: الحد الفاصل بين الطفولة والمراهقة. لم أرَ يوماً وضوح هذا الحد كما هو في هذه الرواية.

ما معنى أن يكون عمرك تسع سنوات؟ يعني السير في ضباب أحلام اليقظة. لكن ليست أحلام اليقظة بالمعنى

---

(١) صفة تطلق على القصص والروايات التي شاعت في اسبانيا في أواخر القرن السادس عشر وتتميز بوصفها الدقيق الواقعي لحياة الطبقات الدنيا وأنواع الظلم التي عانى منها المجتمع (المترجم).

الشاعري. إذ لا وجود لأي صبغة مثالية للطفولة في هذا الكتاب! فالاستغراق في أحلام اليقظة والتخيل لدى «الصغيرة» كان يعبر عن طريقتها في مواجهة العالم المجهول، وعالم الغيب البعيد عن أن يكون ودوداً. في أول يوم لها في المزرعة، تجد نفسها في مواجهةٍ مع عالم غريب، إلاّ أنه وعلى ما يبدو عالم مضياف، ولكي تَحمي نفسها، تتخيل بأنها «تتضح من رأسها سمًّاً غير مرئي وترشه في جميع أنحاء المنزل لتسمم كل الغرف والناس والحيوانات والهواء...».

ليس بوسعها أن تفهم العالم الحقيقي إلاّ من خلال تفسير خيالي. هناك ابنة المزارع؛ وخلف تصرفها العصبي يمكننا التكهن بقصة حب؛ لكن ماذا يمكن لهذه الصغيرة أن تتكهن؟ يوجد احتفال ريفي، حيث تتفرق الأزواج في الريف المجدب؛ فترى الصغيرة رجالاً يغطون نساءً بأجسادهم؛ تظن ودون أدنى شك أنهم يريدون حمايتهن من المطر الغزير: السماء سوداء ومغطاة بالغيوم.

الكبار منشغلون بهموم الحياة اليومية التي تحجب كل المسائل الميتافيزيقية. لكن الصغيرة بعيدة عن الحياة اليومية، إلى درجة أن لا شيء يقف بينها وبين أسئلة الحياة والموت. وهكذا تجد نفسها في العمر الميتافيزيقي، معلقةً فوق أرضٍ من الخُثّ تتأمل صورتها المنعكسة على سطح الماء الأزرق. «تتخيل جسدها متحللاً وتائهاً في الزرقة، فتتساءل: هل أقفز؟ ترفع قدمها وترى

في الماء انعكاس كعب حذائها المهترئ». يتحسسها الموت. سيذبحون عجلاً. والأطفال في الجوار يرغبون جميعهم برؤيته وهو يموت. وقبل بضع دقائق من ذبحه، تهمس الصغيرة في أذنه: «هل تعرف أنك لن تعيش لوقت طويل؟» يجد الأطفال الآخرون جملتها مضحكة ويذهبون واحداً بعد الآخر ليهمسوا بها إلى العجل. ثم وبعد ساعات قليلة، يُقطع العنق ويتم استدعاء الجميع إلى الطعام. يستمتع الأطفال بمضغ الجسد الذي ذُبح أمام أعينهم. يركضون بعد ذلك نحو البقرة، والدة العجل. فتتساءل الصغيرة: هل تعلم أننا نقوم بهضم ابنها في بطننا؟ تبدأ بالتنفس فاتحة فمها على أشده عند أنف البقرة.

المسافة بين الطفولة والمراهقة: لم تعد بحاجة لعناية فائقة من الآباء، فالصغيرة تكتشف استقلاليتها بشكل مفاجئ؛ لكنها تكتشفها ببقائها دائماً منفصلة عن الحياة اليومية وتشعر في الوقت ذاته بعدم فائدتها؛ تختبر هذا الشعور من خلال إحساسها بالوحدة بين أناس لا يمتون لها بصلة. إلاّ أنها ورغم انعدام نفعها، تأسر الآخرين. وإليكم هذا المشهد الصغير الذي لا ينسى: تخرج ابنة المزارع، في أزمتها الغرامية، كل ليلة (الليالي المضيئة في أيسلندة) وتذهب لتجلس قرب النهر. تخرج أيضاً الصغيرة التي تراقبها، وتجلس على الأرض بعيداً خلفها. كل منهن تعرف بوجود الأخرى، لكنهن لا تتبادلان الكلام. ثم وفي لحظة معينة، ترفع ابنة المزارع يدها وتشير لها بصمت طالبةً منها الاقتراب.

فتعود الصغيرة إلى المزرعة رفضاً منها للإذعان. مشهدٌ متواضع، لكنه ساحر. لا أكف عن رؤية هذه اليد المرفوعة، والإشارة التي تتبادلها كائنات متباعدة بالأعمار، لا يفهم الواحد الآخر، والذين لا يملكون إلاّ هذه الرسالة لينقلوها: أنا بعيدةٌ عنك، لا شيء عندي أقوله لك، لكني هنا؛ وأعرف بأنك هنا. هذه اليد المرفوعة، تمثل حركة هذا الكتاب، الذي يحنُّ إلى زمن بعيد ليس بمقدورنا أن نعيشه من جديد ولا إعادة بناءه، العمر الذي أضحى بالنسبة لكل واحد منا مساحة من الغموض لا يمكنه أن يقربنا منها إلاّ حدس الروائي - الشاعر.

* * *

الغزل الرعوي، فتاةٌ من الرعب

(ماريك بيينزيك[1]: توركي[2])

يحدث كل شيء في بولونيا عند نهاية الحرب العالمية الثانية تقريباً. ومن زاوية مجهولة، نتابع الانقسام الأشهر في التاريخ: من مستشفى وارسو للأمراض العقلية: توركي. هل من أجل أن يكون إبداعياً بأي ثمن؟ على العكس: لم يعد هناك شيء طبيعي في هذه الأوقات العصيبة، لم يبق إلاّ البحث عن مكان للهروب من الرعب من جهة، ومن المنفى من جهة أخرى.

كان الألمان يديرون المستشفى (ليس من قبل وحوش النازية، لا تبحثوا عن صيغ مرسومة في هذه الرواية)؛ فيوظفون بعض الشباب البولوني كمحاسبين، بينهم ثلاثة أو أربعة يهود يحملون هويات مزورة. إن الذي يدهش على الفور: هؤلاء الشباب الذين

(١) ماريك بيينزيك كاتب وروائي بولوني ومترجم لكتب كونديرا وبارت وآخرون (المترجم).

(٢) نشرت هذه الرواية لأول مرة في بولونيا عام ١٩٩٩. تتحدث عن قيمة الحب في مجتمع يسود فيه العنف والضياع والتشتت وتبرهن على أن قليلاً من الحب يمكن له أن يغير مصائر كثيرين (المترجم).

لا يشبهون شباب اليوم: إنهم عفيفون، خجولون ولا يتمتعون بالذكاء، لكن لديهم عطش ساذج للأخلاق والطيبة؛ يعيشون «غرامياتهم العذرية» في فضاء غريب من اللطف المتعنت، غراميات لا تتحول الغيرة والإحباط فيها أبداً إلى حقد.

هل الاختلاف الواضح بين هؤلاء الشباب وشباب اليوم يعود لنصف القرن الذي يفصلهم عن بعض؟ أنا أرى سبباً آخر لهذا الاختلاف: لقد كان الغزل الرعوي الذي يعيشونه، فتاةٌ من الرعب؛ رعب خفي لكنه دائماً حاضر وبالمرصاد. هذا هو التناقض الشيطاني: إذا كان المجتمع (مجتمعنا على سبيل المثال) يتقيأ عنفاً وخبثاً بالمجان، فذلك لأنه يفتقر إلى التجربة الحقيقية من الشر ومن سيطرته. إذ إنه كلما ازدادت قسوة التاريخ، كلما بدا عالم المنفى أجمل؛ وكلما كان الحدث عادياً، كلما كان شبيهاً بقارب نجاة يتمسك الفارون به.

هناك صفحات في الرواية تعود الكلمات فيها كالغناء المكرر ويصبح الروي من خلالها أغنية تحملكم وتأخذكم بعيداً. أين يقع مصدر هذه الموسيقى وهذا الشعر؟ في نثر الحياة؛ وفي الأشياء البسيطة التي لم تعد بإمكانها أن تكون بسيطة: جوريك مغرم بسونيا وليالي الحب التي يعيشها مشار إليها بإيجاز شديد، لكن حركة الأرجوحة حيث تجلس سونيا موصوفة بتأنٍ وبالتفصيل. يسأل جوريك «لماذا تحبين التأرجح؟». «لأن... يصعب شرح

هذا. أنا هنا، في الأسفل وبعدها مباشرةً في الأعلى، وبالعكس.» يصغي جوريك لهذه المجاهرة المنزوعة السلاح، ومن شدة إعجابه، ينظر إلى الأعلى، حيث «يصبح النعل ذا اللون البيج الفاتح قاتماً بالقرب من ذُرى الشجر»، ينظر في الأسفل حيث «يعاود النعل النزول إلى أسفل أنفه»، ينظر إليها بإعجاب مفرط ولن ينساها أبداً.

ترحل سونيا في نهاية الرواية تقريباً. كانت قد هربت في الماضي من مستشفى توركي، لتعيش هنا، مرعوبةً، قصةَ حبها الهشة. إنها يهودية؛ لا أحد يعلم ذلك (ولا حتى القارئ). علماً أنها ستذهب لترى مدير المستشفى الألماني مبلغة عن نفسها، فيصرخ المدير بها: «أأنت مجنونة، أأنت مجنونة!»، كان مستعداً أن يضعها في الحبس لينقذها. لكنها تصر. عندما نراها من جديد، تكون قد ماتت: «كانت سونيا تعلو الأرض، معلقةً على غصن شجرة حور ثخين، الشجرة عالية وسونيا تتأرجح، مشنوقة».

هذا هو إذاً الغزل الرعوي، غزل الحياة اليومية الذي استعاد من جهة، وجوده وقيمته وتحول إلى غناء؛ والشابة المشنوقة من جهة أخرى.

* * *

تداعي الذكريات

(خوان غويتزولو: وعندما تسقط الستارة)

رجلٌ مسن فقد للتو زوجته. لا يوجد الكثير من المعلومات عن شخصيته أو عن سيرته الذاتية. ولا وجود لأي قصة. موضوع الكتاب الوحيد يتناول الفترة الجديدة من حياته حيث يدخل على الفور عندما كانت زوجته بجانبه وأمامه في آنٍ معاً، في أفق زمنه؛ الأفق الفارغ الآن: تغيرت الرؤية.

في الفصل الأول، يفكر الرجل طوال الليل بالموت، مضطرب بسبب الذاكرة التي تبعث في رأسه الأغاني القديمة، أغنيات فرنسية تعود إلى مرحلة شبابه الأولى، عندما لم يكن قد تعرّف بها بعد. لماذا، لماذا ؟ للذكريات طعم شديد المرارة؟ أم أنها تسخر منه؟ يبذل قصارى جهده ليرى من جديد كل الصور حيث كانا معاً في الماضي؛ ينجح برؤية هذه الصور، «لكن هي، لن تظهر أبداً من جديد ولا حتى بطريقة عابرة».

عندما ينظر إلى الماضي، يكتشف بأن حياته «تفتقر للترابط: لم يكن يجد إلاّ فتات وعناصر معزولة وتتابع لوحات غير

منطقي... الرغبة في إعطاء تبرير لاحق لأحداث مبعثرة كان يفترض تحريفاً ما يستطيع أن يغش الآخرين، لكن لا يغشه هو نفسه». (أقول لنفسي: أليست هذه حقاً السيرة الذاتية؟ منطق مصطنع نفرضه على «تتابع غير منطقي من اللوحات»؟)

يظهر الماضي في هذه الرؤية الجديدة بكل عدم واقعيته؛ والمستقبل؟ بالتأكيد، فهذا جلي، إنه لا يملك شيئاً من الواقعية (يفكر بوالده الذي بنى منزلاً لأبنائه الذين لم يقطنوه يوماً). هكذا، شيئاً فشيئاً، يبتعد الماضي والحاضر عنه؛ يتنزه في قرية ما، يمسك بيد طفل وبصورة مدهشة «يشعر بالخفة والمتعة وبتجرد من الماضي، تماماً كهذا الطفل الذي يمسك بيده... كل شيء يقترب من الحاضر وينتهي في الحاضر...». وعلى الفور وفي هذا الوجود المختزل بضآلة الوقت الحاضر، يجد سعادةً لم يعرفها أو ينتظرها يوماً.

بعد اختبارات الزمن هذه، أصبح بإمكاننا أن نفهم العبارة التي قالها الإله له «وإن كنت قد ولدت من نطفة، وأنا مصنوع من تأملات نظرية ومجامع، فإن هناك شيء هام مشترك بيننا هو: عدم الوجود...» الإله ؟ نعم، الإله الذي ابتدعه الرجل العجوز لنفسه والذي أجرى معه محادثات طويلة. وهو إله غير موجود وحر في تلفظ كلمات رائعة لاحتقار الدين، وذلك لأنه غير موجود.

أثناء أحد خطاباته، يقوم الإله، هذا الإله الكافر، بتذكير الرجلَ العجوز بزيارته الشيشان بعد نهاية الشيوعية، حيث كانت روسيا قد دخلت الحرب مع الشيشانيين. ولذلك أخذ الرجل العجوز معه رواية الحاج مراد[١] لتولستوي[٢]، رواية تتناول حرب روسيا نفسها مع الشيشانيين عينهم قبل مئةٍ وخمسين عاماً تقريباً.

للمصادفة وكرجل غويتزولو العجوز، كنت قد قرأت أنا أيضاً وفي نفس الحقبة رواية الحاج مراد. أتذكر حالةً أذهلتني حينها: وإن كان الجميع، كل الصالونات وجميع وسائل الإعلام تشن حرباً منذ سنين على المذابح في الشيشان، فأنا لم أسمع أحداً، أي صحفي، أي رجل سياسة أو أي عالم، يستشهد بتولستوي أو يتذكر كتابه. كان الجميع مصدوماً بفضيحة المجازر، لكن لا

---

(١) رواية كتبها تولستوي في نهاية حياته يروي فيها الحرب الروسية ضد الشيشان وفظائع هذه الحرب. الحاج مراد بطل الرواية قائد حربي ثوري انقلب على الروس بعد خيانتهم له. لكنه يقع ضحية خيانة أخرى وهنا كان عليه أن يعود إلى الروس لينقذوه إذ إن أقاربه كانوا قد أخذوا كرهائن في الحرب (المترجم).

(٢) اسمه المفرنس ليون تولستوي. هو ليف نيكولايفيتش تولستوي وهو واحد من أعظم الأدباء الروس الأكثر شهرة في المرحلة التي سميت عصر الأدب الذهبي. من أشهر رواياته، آنا كرنينا ورواية الحرب والسلام (المترجم).

أحد كان مصدوماً من تكرار هذه المجازر! علماً أنها إعادةٌ للفضائح التي تمثل فضيحة الفضائح! وحده إله غويتزولو الكافر يعلم: «قل لي: ما الذي تغير على هذه الأرض التي بحسب الأسطورة، خلقتها خلال أسبوع؟ ما العبرة من الإطالة عديمة النفع لهذه المسرحية الهزلية ؟ لما يستمر الناس وبإصرار على التوالد؟»

لأن فضيحة التكرار تُمحى دائماً بتسامح من قبل فضيحة النسيان (النسيان، هذه «الحفرة الكبيرة دون قاع حيث الذكرى قاتمة»، ذكرى امرأةٍ محبوبة بنفس القدر الذي نحب فيه رواية عظيمة أو مجزرة).

* * *

الرواية والإنجاب

(غابرييل غارسيا ماركيز[1]: مائة عام من العزلة[2])

عندما قرأت مائة عام من العزلة من جديد، راودتني فكرة غريبة: ليس لأبطال الروايات العظيمة أطفال. يكاد واحد في المائة من الناس أن تكون لديه ذرية، لكن على الأقل خمسون بالمائة من كبار شخوص الروايات يهجرون الرواية دون أن

---

(١) غابرييل غارسيا ماركيز. كاتب وروائي كولومبي، ولد عام ١٩٢٧ في آراكاتاكا في كولومبيا. بالإضافة إلى كونه روائياً وكاتب قصة فإنه كذلك صحفي وناشطاً سياسياً. حاز على جائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٨٢عن روايته مائة عام من العزلة. يلقبه قراؤه بـــ «غابو» سافر كثيراً وتنقل في أوروبا ويعيش حالياً في مدينة مكسيكو حيث أطلق نسخة مكسيكية من جريدته الأسبوعية «كامبيو» ويعاني منذ عشر سنوات من مرض السرطان (المترجم).

(٢) الرواية التي حاز عليها الروائي آنف الذكر جائزة نوبل في الأدب. كتبت باللغة الاسبانية وتروي حياة عائلة بويندبا خلال ست أجيال. طبع منها حوالي ٣٠ مليون نسخة موزعة في أرجاء العالم وترجمت إلى ٣٥ لغة منها العربية (المترجم).

ينجبوا. لا بانتاغرويل[١] ولا بانورغ[٢] ولا الدون كيشوت[٣] كانوا قد تركوا ذرية. ولا فالمونت ولا الماركيزة ميرتويل ولا المرأة الفاضلة سيدة العلاقات الخطرة[٤]. ولا توم جونس، البطل الأكثر شهرة للروائي فيلدينغ[٥]. ولا ويرذر. جميع أبطال ستاندال[٦] ليس لديهم أطفال؛ كذلك الكثير من شخصيات بالزاك[٧]؛ ودوستوفيسكي؛ ومارسيل من القرن الماضي، مؤلف

(١) اسم بطل أول كتاب لفرانسوا رابليه المنشور عام ١٥٣٢. عنوان الكتاب الكامل هو «الأفعال المرعبة والمخيفة وشجاعة المسمى بانتاغرويل ملك ديبسود، ابن العظيم الكبير غارغانتيا» (المترجم).

(٢) واحد من شخصيات كتاب فرانسوا رابليه السابق الذكر وهو صديق مقرب لبانتاغرويل (المترجم).

(٣) رواية عالمية شهيرة جداً كتبها ميغيل دي سيرفانتس (المترجم).

(٤) شخصيات رئيسية من الرواية التحررية «علاقات خطرة» للروائي والأديب شوديرلوس دي لاكلوس (المترجم).

(٥) هنري فيلدينغ، كاتب وروائي انكليزي صاحب رواية توم جونز (المترجم).

(٦) كاتب فرنسي من مرحلة النصف الأول من القرن التاسع عشر (المترجم).

(٧) هونوري دي بالزاك كاتب فرنسي شهير جداً، ولد في مدينة تور الفرنسية عام ١٧٩٩ ومات في عام ١٨٥٠ (المترجم).

البحث عن الزمن الضائع[١]، وبالتأكيد، كل الشخصيات العظيمة في أعمال موسيل[٢]، أولريش، شقيقته آغاث، وولتر وزوجته كلاريس وديوتيم؛ وشفيك[٣]؛ وأبطال كافكا[٤] باستثناء الشاب الفتي كارل روسمان الذي حملت منه الخادمة، لكن ولهذا السبب بالتحديد، وبهدف إزالة أي أثر للطفل من حياته، فرّ إلى أميركا لتستطيع الرواية أن تولد. انعدام الخصب هذا لا يعود إلى نية متعمدة من الروائيين؛ إنه روح فن الرواية (أو الحس الباطن لهذا الفن) التي تكره الإنجاب.

ولدت الرواية مع العهود الحديثة التي جعلت من الإنسان - لنستشهد بقول هيدغر[٥] - «الفرد الحقيقي الوحيد» «أساس

---

(١) رواية للكاتب والروائي الفرنسي مارسيل بروست كتبت بين عامي ١٩٠٨ و١٩٠٩ ونشرت في العام ١٩١٣ و١٩٢٧ في سبعة أجزاء، ثلاثة منها ظهرت بعد موت الكاتب. ولد مارسيل بروست في باريس عام ١٨٧١ ومات عام ١٩٢٢ (المترجم).

(٢) روبير موسيل، كاتب ومهندس ومخرج مسرحي نمساوي الأصل. ولد عام ١٨٨٠ في كلاجينفورت ومات عام ١٩٤٢في جنيف، عرف قبل كل شيءمن خلال روايته التي لم تنته «رجل بلا ميزات» (المترجم).

(٣) شخصيات روائية وردت في أعمال موسيل (المترجم).

(٤) فرانز كافكا. واحد من أكبر كتّاب القرن العشرين. من أشهر أعماله «المحاكمة» و«القلعة» (المترجم).

(٥) مارتن هيدغر. فيلسوف ألماني معروف ولد عام ١٨٨٩ ومات عام ١٩٧٦ ويعدّ من الفلاسفة الذين تركوا بصماتهم في فلسفة القرن العشرين (المترجم).

كل شيء». أن يأخذ الإنسان في أوروبا مكانه كفرد على خشبة المسرح، فهذا وبجزء كبير منه بفضل الرواية. فبعيداً عن الرواية في حيواتنا الواقعية، لا نعرف الكثير من الأشياء عن آبائنا ولا عن الحالة التي كانوا عليها قبل ولادتنا؛ لا نعرف أقاربنا إلا من خلال مقتطفات؛ نراهم يصلون ويغادرون؛ وما يكادون يختفون حتى يأخذ آخرون مكانهم: يشكلون رتلاً طويلاً من الكائنات القابلة للاستبدال. وحدها الرواية تعزل الفرد وتوضح سيرته الذاتية بأكملها، أفكاره وعواطفه وتجعل منه غير قابل للاستبدال: تجعله مركز كل شيء.

تنتهي الرواية بموت الدون كيشوت، وهذه النهاية ليست نهائية بشكل كامل إلاّ لأن الدون كيشوت ليس لديه ذرية؛ فمع الأولاد؛ كانت حياته ستمتد لتكون قدوة أو لا شيء، مصونة أو مغدورة؛ موت الأب يترك الباب مفتوحاً؛ ثم إن هذا ما نسمعه منذ طفولتنا: حياتك ستستمر مع أولادك؛ أولادك هم خلودك. لكن إذا كانت قصتي تستطيع الاستمرار إلى ما بعد حياتي، هذا يعني بأن حياتي لا تشكل كينونة مستقلة؛ أي إنها غير منتهية؛ وهذا يعني أيضاً بأن هناك شيء ما من المادية المحسوسة والدنيوية ينصهر فيها الفرد، وهو راضٍ بالانصهار، وراضٍ بأن يكون منسياً: عائلة، ذرية، عشيرة وأمة. هذا يعني بأن الفرد بصفته «أساس كل شيء»، ليس إلاّ وهماً، ورهاناً وحلماً لبضعة قرون أوروبية.

يبدو أن فن الرواية خرج من هذا الحلم مع مائة عام من العزلة لغابرييل غارسيا ماركيز؛ لم يعد الفرد هو مركز الاهتمام، بل حاشية من الأفراد؛ جميعهم أصليين، غير قابلين للتقليد، علماً أن كل واحد منهم ليس إلاّ بريق شعاع من الشمس فوق موجة نهر ما سريع الزوال؛ كل واحد منهم يحمل معه نسيانه المستقبلي بوعي منه بما يحصل؛ ولا واحد منهم يبقى في المشهد الروائي من البداية حتى النهاية؛ أم كل هذه العشيرة، أورسولا العجوز ، كان عمرها مائة وعشرون عاماً عندما ماتت، وقبل هذا بوقت طويل الرواية لم تنته؛ والجميع لهم أسماء متشابهة، آركاديو جوزيه بويندبا، جوزيه آركاديو، جوزيه آركاديو الثاني، أوريليانو بويندبا، أوريليانو الثاني، لكي يتشتت المحيطين بهم الذين يميزونهم ولكي يخلط بينهم القارئ. بموجب ما هو ظاهر، زمن الفردية الأوروبية لم يعد زمنهم. لكن ما هو إذن زمنهم؟ زمن يعود إلى ماضي هنود أميركا؟ أم إنه زمن مستقبلي حيث سينصهر الفرد الإنساني في حشد من الناس؟ لدي شعور بأن هذه الرواية، التي تشكل تأليهاً لفن الرواية، هي في الوقت ذاته وداع موجه لزمن الرواية.

* * *

III

القوائم السوداء

أو فاصلٌ مسلٍ على شرف أناتول فرانس

(١)

وصل أحد أصدقائي الفرنسيين في الماضي إلى براغ محاطاً ببعض أبناء بلده، ووجدت نفسي حينها في سيارة أجرة مع سيدة أجهل كيف أغذي الحديث معها، سألتها (بحماقة) عن المؤلف الموسيقي الفرنسي الذي تفضله. ومنذ ذلك الحين، بقيت إجابتها المباشرة والعفوية والحاسمة في رأسي: «تحديداً ليس سانت ساينس[1]!».

نسيت أن أسألها: «وماذا سمعت له؟» كانت بالتأكيد ستجيبني وبلهجة أكثر حدة: «لسانت ساينس؟ لا شيء على الخصوص!»

فالموضوع بالنسبة لها لم يكن يتعلق بكرهها لموسيقى معينة، وإنما بموضوعٍ أكثر أهمية: أن لا يكون الاسم منقوشاً على قائمة سوداء.

(٢)

القوائم السوداء. كانت في السابق وقبل الحرب العالمية الأولى تشكل ولعاً كبيراً بالنسبة لطلائع الجيش. كنت في

---

(١) كاميل سانت ساينس، مؤلف موسيقي فرنسي من العهد الرومانسي. ولد في باريس عام ١٨٣٥ وتوفي في الجزائر عام ١٩٢١ (المترجم).

الخامسة والثلاثين من العمر تقريباً، عندما بدأت أترجم أشعار آبولينير[١] إلى اللغة التشيكية، ووقعت يدي حينها على منشور صغير يعود إلى عام ١٩١٣ يوزع فيه الشاعر «الغائط» و«الورد». الغائط لدانتي[٢] وشكسبير وتولستوي[٣] وكذلك لبو[٤] وويتمان[٥] وبودلير[٦] أما الورد فله هو نفسه ولبيكاسو

---

(١) غليوم آبولينير، اسمه الحقيقي وليم آلبرت وودزيميرز آبوليناري. كاتب فرنسي من أصل بولوني ولد عام ١٨٨٠ في روما وتوفي في باريس عام ١٩١٨. يعد من أهم الشعراء الفرنسيين في بدايات القرن العشرين، من أشهر مؤلفاته ***جسر ميرابو***، كتب كذلك قصص وروايات جنسية (المترجم).

(٢) دانتي آلغيري، شاعر وكاتب ورجل سياسة إيطالي. ولد في فلورنسا عام ١٢٦٥ وتوفي عام ١٣٢١. يعتبر أول شاعر عظيم كتب باللغة الإيطالية ويعد كتابه ***الكوميديا الالهية*** واحد من أهم الأعمال الأدبية العالمية (المترجم).

(٣) سبق التعريف به، انظر الصفحة ٨ (المترجم).

(٤) إدغار بو، شاعر وروائي وكاتب قصص وناقد أدبي ومؤلف مسرحي وناشر أميركي. يعدّ واحداً من أهم الروائيين الأميركان. ولد في بوسطن عام ١٨٠٩ وتوفي في بالتيمور عام ١٨٤٩ (المترجم).

(٥) والت ويتمان، شاعر أميركي من الإنسانيين. ولد في نيويورك عام ١٨١٩ وتوفي عام ١٨٩٢ (المترجم).

(٦) شارل بيير بودلير، شاعر فرنسي من أشهر شعراء القرن التاسع عشر. ولد في باريس عام ١٨٢١ وتوفي عام ١٨٦٧ (المترجم).

ولسترافنسكي[1]. كان هذا المنشور الجذاب والمضحك (الورد الذي يمنحه آبولينير لآبولينير)، يمنحني إحساساً بالمتعة.

(٣)

لاحقاً وبعد عشرات السنين، كنت أتحدث في فرنسا، وقد هاجرت إليها من وقت ليس ببعيد، مع شاب سألني بشكل مفاجئ: «هل تحب بارت[2]؟» وبما أني حينها كنت قد تخليّت عن سذاجتي، أدركت بأني أجتاز امتحاناً. كما أني كنت أعرف بأن رولاند بارت يحتل هذه الأيام رأس جميع القوائم الذهبية.

أجبته: «طبعاً أحبه. وكيف لا! تقصد كارل بارت[3] مؤسس علم أصول الدين السلبي! أليس كذلك! إنه عبقري! ولا يمكن تصور عمل كافكا من دونه!».

---

(١) إيغور فيودوروفيتش سترافنسكي، كان مؤلفاً موسيقياً وقائد أوركسترا روسي، حصل على الجنسية الفرنسية عام ١٩٣٤ والأميركية عام ١٩٤٥، من أكثر الموسيقيين تأثيراً في موسيقى القرن العشرين (المترجم).

(٢) Roland Barthes كاتب وباحث في علم العلامات فرنسي. يعدّ واحداً من أعمدة الفلسفة البنيوية وعلم العلامات في فرنسا. ولد عام ١٩١٥ وتوفي عام ١٩٨٠ (المترجم).

(٣) Karl Barth عالم لاهوتي بروتستانت سويسري، يعدّ واحداً من أهم الشخصيات العظيمة في علم اللاهوت أو علم أصول الدين في القرن العشرين. ولد عام ١٨٨٦ وتوفي عام ١٩٦٨ (المترجم).

لم يكن ممتحني قد سمع في حياته باسم كارل بارت، لكن نظراً لربطي اسمه باسم كافكا الذي لا يُمس ككل الذين لا يمسون، لم يعد لديه شيء ليقوله. انزلق النقاش إلى موضوعات أخرى وكنت راضياً عن إجابتي.

(٤)

في الفترة الزمنية نفسها، أثناء عشاء، كنت على وشك أن أجتاز امتحاناً آخر. أحد هواة الموسيقى أراد أن يعرف المؤلف الموسيقي الفرنسي المفضل لدي. يا للمواقف التي تتكرر! كان بإمكاني أن أجيب «ليس سانت ساينس على الأخص!» لكنني تركت نفسي انساق وراء ذكرى. والدي، في العشرينيات، كان قد حمل معه من باريس مقطوعات بيانو لــ داريوس ميلهود[١] وكان قد عزفها في تشكسلوفاكيا أمام القليل من جمهور، (القليل جداً من جمهور) حفلات الموسيقى الحديثة. متأثراً بهذه الذكرى، جاهرت بحبي لــ ميلهود ولكل «مجموعة الستة[٢]». بقدر ما

---

(١) داريوس ميلهود، مؤلف موسيقي يهودي الأصل. ولد عام ١٨٩٢ في مرسيليا في فرنسا (المترجم).

(٢) كانت مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الذين كانوا يكتبون في فرنسا في النصف الأول من القرن العشرين. أعضاء هذه المجموعة هم: جورج أوريس، لويس دوري، آرثر هونجير، داريوس ميلهود، فرانسيس بولينس وجيرمان تايفير (المترجم).

كنت متحمساً بمديحي، كنت ممتلئاً بالحب لهذه البلاد التي كنت قد بدأت لتوي حياتي الثانية فيها ، أردت بهذه الطريقة أن أعبر له عن إعجابي. كان أصدقائي الجدد يصغون إليّ بلطف. وبهذا اللطف، وبكل لباقة، جعلوني أفهم بأن الذين كنت أعتبرهم حديثين، لم يعودوا كذلك منذ زمن طويل، وبأنه كان علي أن أبحث عن أسماء أخرى لأمدحها.

في الواقع، هذا يحدث باستمرار، الانتقال من قائمة إلى أخرى، وهنا يوقع السذج أنفسم في الفخ. في عام ١٩١٣، كان آبولينير قد منح الوردة لـــ سترافنسكي دون أن يعرف بأن ثيودور. و. أدورنو[١] كان سيمنحها في عام ١٩٤٦ لـــ شونبيرغ[٢] بينما لـــ سترافنسكي كان سيمنحه بكل جلال: الغائط.

أما سيوران[٣]! الذي لم يفعل إلاّ التنقل من قائمة إلى أخرى منذ الوقت الذي عرفته فيه، ليستقر في نهاية حياته على السوداء منها، كان هو نفسه وبعد وصولي لفرنسا بوقت قليل، من انحنى

---

(١) ثيودور أدورنو، فيلسوف وعالم اجتماع ومؤلف موسيقي ألماني. ولد عام ١٩٠٣ وتوفي عام ١٩٦٩ (المترجم).

(١) آرنولد شونبيرغ، مؤلف موسيقي نمساوي الأصل وأميركي لاحقاً. يعدّ قائد مدرسة فيينا الثانية المشهورة في الموسيقى (المترجم).

(١) إميل سيوران، فيلسوف وكاتب روماني. حصل على الجنسية الفرنسية منذ العام ١٩٤٩. ولد عام ١٩١١ وتوفي عام ١٩٩٥ في باريس (المترجم).

باتجاه أذني ليهمس بضحكة ملعونة عندما تحدثت أمامه عن أناتول فرانس.[1]

- «لا تلفظ أبداً اسمه بصوت عال هنا، لأن الجميع سيسخر منك!».

٥

كان الموكب المصاحب لجنازة أناتول فرانس طويلاً بضع كيلومترات. ثم انقلب كل شيء. يشعرون بالإثارة من موته، أربعة من شعراء السرياليين الشباب كتبوا ضده رسالة هجاء. وبما أن مقعده في الأكاديمية الفرنسية كان فارغاً، فقد تم اختيار شاعر آخر، بول فاليري[٢]، ليشغل مكانه. وكان على هذا الأخير بموجب الحفلة، أن يلقي خطبة تُشيد بالمتوفى. وقد نجح أثناء خطبته كلها ، التي أصبحت أسطورية، بالتحدث عن فرانس دون أن يتلفظ باسمه، ونجح كذلك بأن يحتفل بهذا المجهول بتحفظ واضح.

---

(١) فرانسوا - أناتول تيبو المعروف باسم أناتول فرانس، كاتب فرنسي ولد عام ١٨٤٤ في باريس وتوفي عام ١٩٢٤. يعدّ واحداً من أعظم الروائيين في عهد الجمهورية الثالثة وكذلك واحد من أشهر نقاد الأدب. كان يشغل المقعد ٣٨ في الأكاديمية الفرنسية وحاز على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٢١ لمجموع أعماله (المترجم).

(١) بول فاليري، فيلسوف وكاتب وشاعر وباحث في نظرية المعرفة، فرنسي ولد في عام ١٨٧١ وتوفي عام ١٩٤٥ (المترجم).

في الواقع، من اللحظة التي لامس فيها نعش فرانس قعر الحفرة، بدأ السير باتجاه القائمة السوداء بالنسبة إليه. كيف؟ هل لأن نوايا بعض الشعراء ذوي الحضور المحدود كان لها قوة التأثير على جمهور يفوق عددهم بمائة مرة؟ أين اختفى إعجاب الآلاف من الناس الذين مشوا خلف نعشه؟ من أين تستمد القوائم السوداء قوتها؟ من أين تأتي الأوامر السرية التي تخضع لها هذه القوائم؟

الصالونات. لم تلعب الصالونات دوراً في أي مكان في العالم بأهمية الدور الذي لعبته في فرنسا بفضل التقليد الأرستقراطي الذي يدوم منذ قرون، ثم بفضل باريس، حيث، في فضاء ضيق، كل النخبة الفكرية في البلد تتكدس وتصنع الآراء؛ لا تنشرها من خلال دراسات نقدية أو نقاشات علمية، لكن من خلال صيغ مدهشة، لعب على الكلام، أقوال مسيئة لامعة (هكذا: البلاد اللامركزية تخفف من خبثها، والمركزية تكثفه). أيضاً فيما يتعلق بسيوران. في الوقت الذي كنت فيه على يقين بأن اسمه كان يشع على كل القوائم الذهبية، التقيت بمفكر معروف، قال لي وهو ينعم النظر بي: «سيوران؟». ثم، مع ضحكة طويلة وقوية: «غندور[١] عديم القيمة...»

---

(١) من الغندرة وهي نزعة أدبية ازدهرت تحديداً في بريطانيا وفرنسا في القرن التاسع عشر تتميز بالمبالغة في التأنق والتكلف في استعمال الأسلوب والمعاني وكذلك بازدراء ذوق الجمهور (المترجم).

(٦)

عندما كنت في التاسعة عشرة من عمري، أسرّ صديق يكبرني بخمس سنوات تقريباً، مؤمن بالشيوعية (مثلي)، عضو في المقاومة أثناء الحرب (مقاوم حقيقي كان قد عرض حياته للخطر ولهذا كنت معجباً به)، أسرّ لي بخطته: «نشر طبعة جديدة من ورق اللعب حيث يستبدل كل من السيدات والملوك والشباب بساخانوفيين[١] أو متحزبين أو لينينيين[٢]؛ أليست فكرة ممتازة أن يقترن الحب القديم الذي يكنه الشعب لورق اللعب بالثقافة السياسية؟»

ثم قرأت يوماً بترجمة تشيكية الآلهة العطشى[٣]. بطل الرواية، جاملين، رسام يعقوبي[٤] شاب، ابتكر لعبة ورق جديدة

---

(١) ساخانوفي، نسبة إلى عامل روسي كان له فضل ابتكار منهج خاص لتنظيم العمل ورفع كفاية الإنتاجية (المترجم).

(٢) نسبة إلى لينين.

(٣) رواية كتبها أناتول فرانس ظهرت في العام ١٩١٢، تدور أحداثها حول شخصية إيفاريست جاملين، رسام شاب ملتزم سياسياً. كما وتروي أحداث السنوات السوداء من الإرهاب في باريس خلال حقبة تاريخية موغلة في القدم (المترجم).

(٤) نسبة إلى مذهب اليعقوبية وهو مذهب نادى به الحزب المتطرف في الجمعية الوطنية والذي كان يطلق على أعضائه اسم اليعاقبة أو الجبليين والذين كانوا من غُلاة الديمقراطية والحرب بلا هوادة على التكتل الأوروبي في أثناء الثورة الفرنسية (المترجم).

استبدل فيها الملوك والملكات والشباب بالحرية والمساواة والأخوة[١]... بقيت مندهشاً. وهل التاريخ إلاّ تتابعٌ طويلٌ من التنوع ؟ لقد كنت على يقين بأن صديقي لم يكن قد قرأ في حياته ولو سطراً واحداً لأناتول فرانس. (لا، أبداً؛ فقد سألته عن ذلك.)

(٧)

كنت شاباً، أحاول توجيه نفسي في العالم الذي ينحدر باتجاه هاوية الديكتاتورية التي لم يكن أحد يتوقع أو يريد أو يتخيل واقعيتها الملموسة، وعلى الأخص أولئك الذين كانوا قد رغبوا بها وخففوا من وطأة قدومها : الكتاب الوحيد الذي كان قادراً أن يقول لي شيئاً بصفاء ذهن عن هذا العالم المجهول، كان كتاب الآلهة العطشى.

جاملين، هذا الرسام الذي ابتكر لعبة الورق الجديدة، يمثل، ربما، الصورة الأدبية الأولى «لفنان ملتزم». كم من الشيوعيين رأيت مثله حولي في بداية الشيوعية! علماً أن الذي كان يأسرني في رواية فرانس لم يكن وشاية جاملين بل غموض جاملين. أقول «غموض»، لأن هذا الرجل الذي انتهى بإرسال عشرات الأشخاص إلى المقصلة، كان بإمكانه في زمن آخر أن يكون جاراً لطيفاً، زميلاً جيداً، فناناً موهوباً. كيف يمكن لرجل شريف بلا شبهة، أن يخفي داخله وحشاً؟.

---

(١) كان هذا وما يزال شعار الثورة الفرنسية (المترجم).

في أوقات هادئة سياسياً، هل سيكون الوحش حاضراً بهذه الطريقة في داخله ؟ هل كنا سنحس به رغم عدم قدرتنا على كشفه؟

نحن، الذين عرفنا أناساً مرعبين على شاكلة جاملين، هل بإمكاننا أن نلمح الوحش النائم داخل أناس لطفاء على شاكلته يحيطون بنا اليوم؟

في وطني الأم وخلال تخلص الناس من الأوهام الإيديولوجية، لم يعد «سر جاملين» يثير اهتمامهم: الحقير حقير، أي سر في ذلك ؟ احتجب اللغز الوجودي خلف اليقين السياسي، واليقينيّات لا تهتم للألغاز. لهذا فالناس على الرغم من غنى التجارب التي عاشوها، يخرجون دائماً حمقى من تجربة تاريخية، بنفس القدر الذي كانوا عليه عندما دخلوها.

(٨)

في السقيفة، تماماً فوق شقة جاملين، توجد غرفة صغيرة جداً يعيش فيها بروتو، موظف بنك قديم نزعت ملكيته حديثاً؛ جاملين وبروتو: قطبا الرواية. في اختلاف مصالحهما الغريب ليست الفضيلة هي التي تعترض الجريمة؛ ولا المعادي للثورة يقاتل الثورة؛ بروتو لا يقود أي صراع؛ لا يطمح لفرض أفكاره الخاصة ضد الأفكار المسيطرة؛ لا يطالب إلاّ بحقه في أن يحمل أفكار مخالِفة، والشك ليس فقط بالثورة، وإنما بالإنسان كما خلقه الله.

في الوقت الذي كانت فيه مواقفي تتشكل، بروتو هذا كان يدهشني؛ ليس بسبب هذه أو تلك الفكرة من أفكاره الحقيقية، وإنما موقفه من الإنسان الذي يرفض الإيمانيات.

وبالتفكير في بروتو لاحقاً، أدركت أنه كان يوجد في زمن الشيوعية شكلان أساسيان من الخلاف مع النظام: الخلاف المبني على الإيمان والآخر على الشك؛ خلاف مصلح للأخلاق وآخر غير أخلاقي؛ خلاف متزمت وآخر تحرري؛ أحدها يأخذ على الشيوعية عدم إيمانها بالمسيح، وآخر يتهمها بالتحول إلى شكل جديد للكنيسة؛ أحدها يسخط عليها لسماحها بالإجهاض، والآخر يتهمها بجعله صعباً. (ومستحوذاً عليهما من العدو المشترك: هذان الموقفان لم يريا تقريباً اختلافهما، الذي في أغلب الظن انبثق بعد زوال الشيوعية).

(٩)

وصديقي ولعبة ورقه؟ لم ينجح بالترويج لفكرته، على الأقل ليس أكثر من جاملين. لكن لا أظن بأنه كان مكتئباً بسبب ذلك. إذ إنه كان يتمتع بحس الفكاهة. أذكر، عندما حدثني عن خطته، ضحك. كان يدرك طرافة فكرته، لكن، برأيه، لم لا يكون مقدراً لفكرة طريفة أن تكون نافعة في قضية عادلة؟ إذا قارنته بجاملين، أقول لنفسي إن حس الفكاهة يميزهما عن بعضهما،

وإن صديقي بكل تأكيد، لن يتحول في حياته إلى جلاد بفضل حسه الفكاهي.

في روايات فرانس، حس الفكاهة حاضر باستمرار (بكل تكتم)؛ في حالة مشواة الملكة بيداك، لا يسعنا إلاّ أن ينشرح صدرنا؛ لكن ماذا يفعل حس الفكاهة فوق أرض مضرجة بالدماء في واحدة من أسوأ مآسي التاريخ؟ علماً أن ذلك، بحق، لا مثيل له، وجديد، ومثير للإعجاب: معرفة مقاومة العواطف التي لا مفر منها تقريباً في موضوع بهذه الخطورة. إذ إن حس الفكاهة وحده قادر على كشف افتقار الآخرين له. وإظهاره برعب! وحده إدراك حس الفكاهة استطاع أن يلمح في عمق روح جاملين سره الأسود: الخالي من الجدية والخالي من الفكاهة.

(١٠)

في الفصل العاشر من الآلهة العطشى: يسيطر جو خفيف، مرح وسعيد؛ من هنا ينتشر الضوء على كل الرواية، والتي من دون هذا الفصل، كانت ستظلم وكانت ستفقد كل جاذبيتها. خلال أيام الخوف الشديد الأكثر سواداً، يقوم بعض الرسامين الشباب، جاملين مع صديقه ديماهي (رجل خفيف الظل، ممازح وصياد نساء)، ممثلة معروفة (برفقتها شابات أخريات)، تاجر لوحات (مع ابنته إلودي خطيبة جاملين)، وحتى بروتو (وهو أيضاً

رسام هاو) يقومون برحلة خارج باريس ليقضوا معاً يومين من المرح. ما يعيشونه خلال هذه المدة من الزمن، لا يعدو أن يكون سوى أحداث صغيرة سخيفة، لكن هذا السخف هو الذي كان يشع بالسعادة حقاً. المغامرة الجنسية الوحيدة (مضاجعة ديماهي لشابة عرضها أكبر من طولها بسبب هيكلها العظمي المشطور بطريقة بشعة إلى نصفين) بقدر ما كانت مسطحة بقدر ما كان الأمر هزلياً، بقدر ما كان مفرحاً. وكذلك جاملين العضو حديثاً في المحكمة الثورية، يشعر بالارتياح مع هذه الصحبة، تماماً مثل بروتو، ضحية جاملين المستقبلية التي أعدمت بالمقصلة. يرتبطون جميعهم بود متبادل، ودٍ مهدت له اللامبالاة التي يشعر بها أصلاً معظم الفرنسيين اتجاه الثورة وخطاباتها؛ لامبالاة، بكل تأكيد، مُقَنّعة بحذر، إلى درجة أن جاملين لا يلحظها؛ إنه راض مع الآخرين، غير أنه، في ذات الوقت، وحيد بينهم (وحيد، دون أن يعلم بعد).

(١١)

أولئك الذين نجحوا، خلال قرن كامل، بوضع اسم أناتول فرانس على القائمة السوداء لم يكونوا من الروائيين؛ بل كانوا شعراء: السرياليون أولاً: آراغون[(١)] (اعتناقه الكبير للرواية كان

---

(١) لويس آراغون، شاعر وكاتب وروائي وصحفي فرنسي من مؤسسي السريالية الفرنسية. هو كذلك واحد من الأربعة المؤسسين (أندريـــه =

ما زال ينتظره)، بريتون[١]، إلوار[٢]، سوبولت[٣] (كل منهم كتب نصه الخاص به لرسالة الهجاء المشتركة).

شباب من الطليعيين المتيقنين، كانوا جميعهم ساخطين بسبب مجدٍ شديد الرسمية؛ شعراء غناء حقيقيون، كانوا يركزون كراهيتهم في ذات الكلمات المفتاحية؛ آراغون يعيب على الميت «التهكم»؛ إلوار: «الشك، التهكم»؛ بريتون: «الشك، الواقعية ودون قلب». كان عنفهم إذن ذو معنى، ذو منطق حتى لو وبكلٍ صدق، هذه الـــ «دون قلب» تحت ريشة بريتون تشتتني قليلاً. هل أراد كبير اللاتقليديين أن يجلد الجثة بسوط كلمة قبيحة مستهلكة كثيراً؟

= بريتون، بول إلوار وفيليب سوبولت) للدادوية الباريسية وهي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر السويسري تريستان تزارا في سويسرا عام ١٩١٧. تتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق التقليدية والعلاقات السببية في التفكير والتعبير والتخلص كذلك من كل ما يعيق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. ولد لويس آراغون عام ١٨٩٧ وتوفي عام ١٩٨٢(المترجم).

(١) أندريه بريتون، كاتب وشاعر سريالي فرنسي، ولد عام ١٨٩٦ وهو واحد من الأربعة المؤسسين للدادوية الباريسية (المترجم).

(٢) بول إلوار، شاعر فرنسي ولد عام ١٨٩٥ وتوفي عام ١٩٥٢. وهو أحد الأربعة المؤسسين للدادائية الباريسية (المترجم).

(٣) فيليب سوبولت، شاعر فرنسي سريالي وهو واحد من الأربعة المؤسسين للدادوية الباريسية (المترجم).

في الآلهة العطشى يتحدث فرانس أيضاً عن الرحمة. جاملين يجد نفسه بين زملائه الجدد، قضاة الثورة، ملزمين وبكل سرعة أن يحكموا على المتهمين بالموت أو بالبراءة؛ هكذا يصفهم فرانس: «من جهة باللامبالين، الفاترين، المحاجّين، الذين لا يتمتعون بأي شغف، ومن الجهة الأخرى أولئك الذين كانوا منقادين لعواطفهم، يظهرون قليلاً قبولهم للبراهين»، (وبرأيي حكموا بشيء من الرحمة. هؤلاء هم من كانوا يحكمون دائماً[(١)]).

وهكذا يرى بريتون بوضوح أن: أناتول فرانس لم يكن يعتبر القلب ذو قيمة كبيرة.

(١٢)

الخطاب الذي وبخ فيه بول فاليري أناتول فرانس بكل أناقة، شكَّل حدثاً تاريخياً لسبب آخر: حيث يُعَدُّ أول رثاء صادر عن الأكاديمية الفرنسية لروائي، أعني: لكاتب تأتي أهميته بشكل كامل من خلال أعماله الروائية.

في الواقع، طوال القرن التاسع عشر - القرن الأعظم للرواية الفرنسية - كان الروائيون مهملين من قِبل الأكاديمية. أليس هذا عبثاً؟

---

(١) إشارة من كونديرا.

ليس بعبث تماماً، إذ إن شخصية الروائي لا تتقاطع مع تلك الشخصية التي، من خلال أفكارها ومواقفها ومثلها الأخلاقية، تستطيع تمثيل أمة. أي لا تتقاطع مع حالة «الرجل العظيم» الذي كانت الأكاديمية تطالب أعضاءها بها بشكل طبيعي، وكذلك لم تكن تلك مكانةً يطمح الروائي للحصول عليها؛ إلهامه لا يكمن هنا؛ فمن خلال طبيعة فنه، هو سري، ملتبس وتهكمي (نعم تهكمي، الشعراء السرياليون كانوا قد فهموا ذلك جيداً في رسالة هجائهم)؛ ومختبئ على الأخص: خلف شخصياته، من الصعب جداً اختزاله في قناعة معينة أو موقف.

ومع أن بعض الروائيين كانوا قد دخلوا في الذاكرة الجماعية على أنهم «رجال عظماء» بفضل كتبهم، فهذا لم يكن إلاّ نتيجة للعبة الصدف التاريخية، وكان ذلك وبالاً عليهم دائماً.

أفكر في توماس مان[1] باذلاً قصارى جهده ليجعل من حس الفكاهة حاضراً في رواياته؛ هذا الجهد المؤثر والذي لم يفض إلى نتيجة في آنٍ معاً، ففي ذلك الحين كان حزبه موصوماً بالنازية، وكان توماس مان الوحيد الذي استطاع أن يتوجه إلى العالم بصفته الوريث لألمانيا القديمة، كموطن للثقافة؛ لكن

---

(١) بول توماس مان، كاتب ألماني حاز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٩، ولد عام ١٨٧٥ في لوبك وتوفي عام ١٩٥٥ في زيوريخ (المترجم).

انتماءه ذاك كان قد أخفى - وبشكل ميئوس من تجاوزه - الابتسامةَ الفاتنةَ لكتبه.

أفكر في مكسيم غوركي[١] - الذي رغب بفعل شيء حسن للفقراء ولثورتهم الفاشلة (ثورة عام ١٩٠٥)، فكتب (الأم[٢])، روايته الأسوأ على الإطلاق، هذه الرواية التي أصبحت في وقت متأخر جداً (وبمرسوم تشيكي عظيم) المثل المقدس للأدب المسمى اشتراكي - وقد اختفت رواياته (الأجمل والأكثر حرية بشكل لا يصدق) خلف شخصيته المشادة في تمثال.

وأفكر في سولجينيتسين[٣]. هل كان هذا الرجل العظيم روائياً عظيماً ؟ كيف لي أن أعرف ؟ لم أفتح يوماً واحداً من كتبه. فحضوره المدوّي في المناصب العليا (والذي كنت أصفق له) جعلني أعتقد بأني كنت أعرف مسبقاً كل ما كان يريد قوله.

---

(١) كاتب روسي (الاتحاد السوفييتي قديماً) يعتبر واحد من مؤسسي الشيوعية الواقعية في الأدب وهو رجل ملتزم في السياسة والأدب. مكسيم كان اسم والده وغوركي تعني المرارة، أما اسمه الحقيقي فهو ألكسي مكسيموفيتش بيشكوف (المترجم).

(٢) من أشهر روايات مكسيم غوركي على الإطلاق يتناول موضوع الرواية قصة امرأة من عامة الشعب اعتنقت المبادئ الثورية بعد اعتقال ابنها بسبب هيجان اشتراكي (المترجم).

(٣) ألكسندر إيسايفيتش سولجينيتسين روائي ومنشق روسي صاحب رواية نهار إيفان دنيسوفيتش ورواية أرخبيل جولاج. توفي عام ٢٠٠٨ في موسكو.

(١٣)

تنتهي الإلياذة[١] قبل وقت طويل من سقوط طروادة، في الوقت الذي كانت فيه الحرب غير مقررة بعد وحيث لم يكن الحصان الخشبي الشهير موجوداً ولا حتى في رأس أوليس[٢] فهكذا كانت جمالية المقاتل المحددة من قبل أول شاعر ملحمي كبير: لا تدع أبداً للأقدار الفردية أن تتزامن مع الأحداث التاريخية. أول وأعظم قصيدة ملحمية تزامن إيقاعها مع الأقدار الفردية.

في الآلهة العطشى، قُطع رأس جاملين في نفس الأيام التي قُطع فيها رأس روبسبيير، هلاكه متزامنٌ مع انتهاء سلطة اليعقوبيين؛ إيقاع حياته التبس بإيقاع التاريخ. هل كنت في ضميري، ألوم فرانس على تعديه على مقاتل هوميروس؟ نعم. لكن لاحقاً، عدلت عن هذه الفكرة. فقد اكتشفت أن الرعب في قدر جاملين، هو تماماً هذا: التاريخ لم يبتلع فقط أفكاره، عواطفه، أفعاله، بل حتى الوقت، حتى إيقاع حياته، إنه الرجل الذي أكله التاريخ؛ إنه ليس إلاّ حشو إنساني في التاريخ؛ والروائي نال الجرأة ليستوعب هذا الرعب.

---

(١) ملحمة شهيرة جداً ألفها هوميروس والإلياذة كلمة يونانية الأصل تعني مدينة طروادة (المترجم).

(٢) باليونانية أوليكسس وهو واحد من الأبطال الأكثر شهرة في الأساطير اليونانية (المترجم).

لن أقول إذن بأن تزامن التاريخ مع حياة البطل هو عيب هذه الرواية؛ علماً أني لن أنكر بأنه عقبتها؛ لأن هذا التزامن يدعو القارئ لفهم الآلهة العطشى «كرواية تاريخية»، توضيح للتاريخ. فخ محتم على القارئ الفرنسي، بما أن الثورة أصبحت في وطنه حدثاً مقدساً، متحولةً إلى نقاش وطني خالد، تقسم الناس، تجعلهم يتواجهون الواحد ضد الأخر، بحيث أن الرواية التي تقدم نفسها على أنها وصف للثورة، تُلاك مباشرةً من قبل هذا النقاش النهم.

هذا ما يفسر سبب فهم الآلهة العطشى دائماً خارج فرنسا أكثر منه داخلها. إذ إنه قدر كل رواية يكون فيها الفعل ملتصقاً بشدة بفترة زمنية حاسمة في التاريخ؛ يبحث أبناء البلد - بشكل تلقائي - في الرواية عن وثيقة الذي عاشوه هم أنفسهم أو ناقشوه بشغف؛ يتساءلون فيما لو كانت صورة التاريخ المقدمة في الرواية، تتطابق مع الصورة التي في ذهنهم؛ محاولين فك رموز الآراء السياسية للمؤلف، متلهفين لمحاكمته. الطريقة الأمثل لفشل عمل روائي.

إذ إن شغف المعرفة لدى الروائي، لا يستهدف السياسة ولا التاريخ. ماذا يستطيع الروائي أن يكتشف من جديد حول أحداث موصوفة ومناقشة في آلاف الكتب المعرفية المختلفة؟ دون أدنى شك، يبدو الإرهاب مرعباً عند فرانس، لكن اقرؤوا جيداً الفصل الأخير الذي يجري في غمرة النشوة ضد الثوريين! التتين

الجميل هنري، ذلك الذي كان قد وشى بأناس في المحكمة الثورية، يشع من جديد بين المنتصرين!

الشباب الأنيق الغبي المتعصب يحرق تمثالاً لروبسبيير ويشنق صورة مارات على أعمدة الفوانيس. لا، لم يكتب الروائي روايته ليحكم على الثورة، لكن ليختبر سر شخوصه، وأسراراً أخرى، سر الفكاهة التي تندس في المخاوف، سر الضجر الذي يرافق المآسي، سر القلب الذي يفرح بالرؤوس المقطوعة، سر الفكاهة بصفتها آخر ملجأ للإنسانية...

(١٤)

كما يعلم الجميع، لم يكن لدى بول فاليري تقدير كبير لفن الرواية: يتضح هذا جيداً في رثاءه؛ ما همّه فقط، مواقف فرانس العقلية؛ ليس رواياته. ولهذا السبب، لم يفتقر في حياته إلى تلامذة غيورين مندفعين.

افتح الآلهة العطشى في مجموعة فوليو[١] (١٩٨٩)؛ الصفحات الأخيرة، وفي «قائمة المصادر»، ننصح بخمس كتب أُلفت عن الكاتب: أناتول فرانس، مجادل في الكتابة؛ أناتول فرانس، ارتيابي شغوف؛ مغامرات الارتيابية (دراسة عن التطور العقلي لأناتول فرانس)؛ أناتول فرانس، للكاتب نفسه؛

(١) دار نشر شهيرة جداً في فرنسا.

أناتول فرانس، سنوات الدراسة. تبين العناوين تماماً ما يثير الانتباه: ١) السيرة الذاتية لفرانس، ٢) مواقفه من الصراعات العقلية في زمنه. لكن لماذا لم نهتم أبداً لما هو جوهري؟ هل قال أناتول فرانس شيئاً عن الحياة الإنسانية من خلال عمله لم يكن قد قيل من قبل؟ هل حمل شيئاً جديداً لفن الرواية؟ وإذا كانت الإجابة بنعم، كيف نصف أو نعرّف، أسلوبه الشعري في الرواية؟

بوضع كتب فرانس إلى جانب كتب تولستوي(١)، إبسن(٢)، زولا(٣)، يصنفهم فاليري (بعبارة واحدة قصيرة) «بالأعمال الخفيفة». في بعض الأحيان، بدون علمه، يستطيع الخبث أن يتحول إلى مديح! إن الذي يثير الإعجاب في الواقع هو بحق خفة الأسلوب الذي عرف فرانس من خلاله كيف يعالج ثقل زمن الإرهاب! خفةٌ لا مثيل لها في أي رواية عظيمة في قرنه. تستطيع جعلي أفكر بغير وضوح في القرن الماضي، بـــ جاك

---

(١) سبق التعريف به، انظر الصفحة ٨.

(٢) هنريك يوهان إبسن، مؤلف مسرحي نمساوي ولد عام ١٨٢٨ وتوفي في العام ١٩٠٦ (المترجم).

(٣) إميل زولا، كاتب وروائي وسياسي وصحفي فرنسي شهير، ولد في باريس عام ١٨٤٠ وتوفي في العام ١٩٠٢ (المترجم).

الاستسلامي[١] أو بـــ الساذج[٢]. لكن عند ديدرو[٣] أو فولتير[٤]، خفة الروي تحلق فوق عالم تبقى فيه الواقعية اليومية غير مرئية وغير معبر عنها؛ سخف الحياة اليومية، هذا الاكتشاف العظيم لرواية القرن التاسع عشر، حاضر دائماً بالمقابل في الآلهة العطشى، ليس من خلال توصيفات طويلة، بل من خلال التفاصيل، الملاحظات، التأملات المختصرة والمفاجئة. هذه الرواية عبارة عن مساكنة بين التاريخ المأساوي بشكل لا يمكن احتماله، والحياة اليومية السخيفة بشكل لا يمكن احتماله، مساكنة تشع بالتهكم، نظراً إلى أن هذين الجانبين المتعارضين من الحياة يصطدمان باستمرار، يتناقضان مع نفسيهما، يقلل الواحد منهما من قيمة الآخر. (اليوميات في زمن المذابح) هذه المساكنة المبتكرة في أسلوب الكتاب وذلك بوصفها واحدة من أهم الموضوعات.

---

(١) رواية لدنيس ديدرو كتبت بين عامي ١٧٦٥ و ١٧٨٠ (المترجم).

(٢) الساذج أو التفاؤل، قصة فلسفية كتبها فولتير وظهرت في جنيف عام ١٧٥٩، أعيد نشرها عشرين مرة في حياة المؤلف (المترجم).

(٣) دنيس ديدرو، كاتب وفيلسوف فرنسي ورجل موسوعي معروف ومؤسس للموسوعة الفرنسية الأقدم على الإطلاق، موسوعة ديدرو ودالمبير الكبيرة. ولد عام ١٧١٣ وتوفي عام ١٧٨٤ (المترجم).

(٤) فرانسوا ماري آرويت، الملقب بفولتير، كاتب وفيلسوف ترك بصماته في فلسفة القرن الثامن عشر ويحتل مكانة خاصة جداً في ذاكرة الفرنسيين الجماعية.

لكن هذا يكفي، لا أريد أن أقوم أنا نفسي بتحليل جمالي للرواية في فرنسا...

(١٥)

لا أريد ذلك لأني لست مستعداً. أحتفظ جيداً في ذاكرتي بالآلهة العطشى أو مشواة الملكة بيداك (هاتان الروايتان كانتا تشكلان جزءاً من حياتي)، لكن روايات أخرى لفرانس لم تترك في نفسي إلاّ ذكريات مبهمة وهناك ما لم أقرأه أبداً. ثم إننّا هكذا نعرف الروائيين، حتى أولئك الذين نحبهم كثيراً. أقول: «أحب جوزيف كونراد[١]». وصديقي يقول: «أنا، ليس إلى هذا الحد». لكن هل نتحدث عن نفس الكاتب؟ قرأت لكونراد روايتين، صديقي قرأ واحدة لا أعرفها. علماً أن كل واحد منا، بكل براءة (بكل عدم ثقة بريئة) على يقين بأن لديه فكرة صحيحة عن كونراد.

هل هذا هو وضع كل الفنون؟ ليس تماماً. إذا كنت أقول لكم أن ماتيس رسام من الدرجة الثانية، يكفي أن تمضوا ربع ساعة في متحف لتفهموا بأني أحمق. لكن كيف يمكن قراءة كل أعمال كونراد؟ هذا سيأخذ منكم أسابيع! الفنون المختلفة تصل بطرق مختلفة إلى أدمغتنا؛ تستقر بسهولة مختلفة، بسرعة أخرى،

(١) كاتب إنكليزي من أصل بولوني، ولد عام ١٨٥٧ وتوفي عام ١٩٢٤ (المترجم).

بدرجة أخرى من التبسيط الذي لا يمكن تحاشيه؛ وبتتابع آخر. نتحدث جميعاً عن تاريخ الأدب، نحتمي به، واثقين من معرفتنا به، لكن ما هو بالحقيقة تاريخ الأدب في الذاكرة الجماعية؟ عمل محتمل محاك من صور متقطعة صنعها بالصدفة البحتة كل واحد من آلاف القراء لنفسه. تحت السماء المثقوبة بذاكرة ضبابية ووهمية كهذه، نخضع جميعنا لرحمة القوائم السوداء، لحكمها التعسفي الذي لا يمكن التحقق منه، مستعدين دائماً للتوقيع على لباقتها الغبية.

(١٦)

أجد رسالة قديمة تعود إلى ٢٠ آب ١٩٧١، موقعة: لويس. هذه الرسالة الطويلة بما فيه الكفاية هي رد آراغون على ما كنت أنا نفسي قد كتبته له (والتي لا أتذكر منها شيئاً). يعلمني بما عاشه خلال الشهر المنصرم، عن كتبه التي يقوم بنشرها («ماتيس الذي سينشر في ١٠ أيلول تقريباً...») وفي هذا السياق، أقرأ: «لكن رسالة هجاء فرانس ليس لها أي فائدة، لا أعتقد حتى بأني امتلك هذه الورقة حيث ثمة مقالة وقحة لي، هذا كل شيء».

أحببت كثيراً الروايات التي كتبها آراغون بعد الحرب، الأسبوع المقدس، الاستسلام للموت... عندما كتب لاحقاً مقدمة

للمزحة[1]، من سعادتي بمعرفته شخصياً، حاولت أن أمد علاقتي به. تصرفت كما فعلت مع تلك السيدة في سيارة الأجرة التي سألتها لأدعم المحادثة، من كان مؤلفها الموسيقي الفرنسي المفضل. لأتفاخر بمعرفتي برسالة الهجاء التي أعدها السرياليون ضد أناتول فرانس، كنت قد سألت بكل تأكيد آراغون عن هذا الموضوع في رسالتي له. أعرف اليوم كيف أتخيل إحباطه الخفيف: «هذه المقالة الوقحة، هل هي الشيء الوحيد الذي يهم هذا الكونديرا من بين كل ما كتبت؟» وأيضاً (بسوداوية أكثر بكثير): «هل لن يتبقى منا إلاّ الذي ليس له أي قيمة».

(١٧)

أقترب من النقطة النهائية وعلى سبيل الوداع، استحضر مرة أخرى الفصل العاشر، هذا المصباح المضاء في الثلث الأول من الرواية، الذي لا ينفك عن إنارتها، منذ ومضته الحنونة حتى آخر صفحة: مجموعة من الأصدقاء، من البوهيميين، يخرجون من باريس لمدة يومين ويستقرون في فندق ريفي؛ يبحث الجميع عن مغامرات لا تتحقق إلاّ واحدة منها: يحل الليل وديماهي، صياد نساء محبوب وممازح، يبحث في السقيفة عن شابة من رفيقاتهم؛ ليست هنا، لكنه يجد واحدة أخرى : خادمة من الفندق،

---

(١) واحدة من روايات ميلان كونديرا نشرت عام ١٩٦٧ حيث تدور أحداثها في تشيكوسلوفاكيا (المترجم).

شابة قبيحة بسبب هيكلها العظمي المشطور إلى نصفين، وأعرض من طولها؛ تنام في السقيفة، قميصها مرفوع، الفخذان متباعدان؛ لا يتردد ديماهي ويمارس الحب معها. هذه المضاجعة القصيرة، هذا الاغتصاب المحبب موصوف بطريقة مبهمة في مقطع قصير. وحتى لا يبقى شيء من الثقل، من القبح، من الفطرة من هذا الحادث العرضي، في اليوم التالي وأثناء تحضّر المجموعة للسفر، صعدت الشابة نفسها ذات العظام المضاعفة على سلم، بمزاج ممتاز، سعيدة، وودعت الجميع برمي الزهور إلى الأسفل باتجاههم. وبعد مائتي صفحة، في نهاية الرواية، ديماهي، اللطيف الذي مارس الحب مع الشابة ذات العظام المضاعفة، يجد نفسه في سرير إلودي، خطيبة صديقه جاملين الذي أُعدِم بالمقصلة. وكل هذا دون أي استمالة للنفوس، أي اتهام، أي ضحكة صفراء، فقط مع حجاب خفيف، خفيف، خفيف من الحزن...

* * *

IV

حلم الإرث الكامل

محاورة حول رابليه[١] والمتنكرين للفن

- غي سكاربيتا[٢]: أتذكر كلماتك: «مازلت مندهشاً من قلة تأثير رابليه في الأدب الفرنسي. ديدرو، بالتأكيد. سيلين. لكن ما عدا ذلك؟» وكنت تذكّر بأن جيد[٣]، عام ١٩١٣، في رد على

---

(١) فرانسوا رابليه، كاتب وفيلسوف من عصر النهضة الفرنسية، كان طبيباً وإنسانياً. معروف بأسلوبه الهزلي (لعيب) وهو مازح مخيف، ومستهزئ، مرعب، مرح، صاخب، خشن، بذيء، ثرثار، حكيم، مغامر، طائش. هكذا حول الدعابة إلى قلم يعري الواقع ويفضحه، حذره جعله يغني أعماله بتوريات ذكية تجنباً للجنة الرقابة اللاهوتية، واتقاء لانتقام الكنيسة آنذاك. كاتب وأديب فرنسي، من أهم أعماله «عصر الرواية الذهبي» و«من أجل المتعة» وغيرهم من الأعمال الأدبية (المترجم).

(٢) كاتب وأديب فرنسي، من أهم أعماله «عصر الرواية الذهبي» و«من أجل المتعة» وغيرهما من الأعمال الأدبية (المترجم).

(٣) أندريه جيد، «١٨٦٩ -١٩٥١» أول من فتح الصفحة الأولى فى سجل الأدب الفرنسى فى القرن العشرين. وهو الذى عاش جزءا لا بأس به من القرن التاسع عشر وتعرف على أبرز أدبائه وشعرائه، ولم تعرف أعماله الأساسية إلا فى القرن العشرين وذلك بعد أن تجاوز سن الأربعين. وكتب جان بول سارتر عام ١٩٥١، في النص الذي =

تحقيق صحفي، كان يستبعد رابليه من معبده الروائي، بينما يضم إليه فرومنتان.

وأنت؟ ماذا يمثل رابليه بالنسبة إليك؟

- ميلان كونديرا: (غرغانتو - بانتاغروئيل[١])، إنها رواية قبل الحرف. لحظة إعجازية، لن تعود بعد الآن، لم يكن فيها الفن بعد قد تكوّن على حالته، ولم يكن قد قُيِّد بعد بمعايير.

= خصصه لتأبينه: «كل الفكر الفرنسى خلال الثلاثين سنة الأخيرة شاء ذلك أم أبى، وبغض النظر عن صلاته بماركس وكير كوجارد وهيجل، لا بد أن يعرّف أيضا نسبة إلى أندريه جيد». (المترجم).

(١) تتبئ مقدمة الجزء الأول من هذا الكتاب (أو الجزء الثاني في الأصل) بمذاق الكتاب كله ورائحته: «يا أشرف السكارى وأذيعهم صيتاً، وأنتم يا أغلى الفتيان المرحين، المفترى عليهم، (لأنه إليكم أنتم دون سواكم أهدي كتاباتي)... لو أنكم تأملتم شكل سقراط وقدرتموه حسب مظهره الخارجي لما ساوى في نظركم قشرة بصلة... إنكم يا تلاميذي الطيبين وغيركم من الحمقى المرحين، المؤثرين الراحة والدعة، إذ تقرءون العناوين السارة لبعض الكتب التي نخترعها... تتسرعون في الحكم بأنه ليس فيه سوى النكات والدعابات الساخرة والحديث الفاجر والأكاذيب المروحة عن النفس... ولكن... حين تطلعون على هذا المقال ستجدون... تعليماً ذا تفكير أعمق وأكثر تجرداً... سواء فيما يتصل بديننا أو شئون الحكم العام والحياة الاقتصادية... وقد يتكلم أحمق مغرور مشوش العقل بشر عن كتبي، فلا تعبأوا به، وامرحوا الآن يا أبنائي، واشرحوا صدوركم، واقرأوا بابتهاج... هيا إلى آخر كلمة». وهذا الكلام منقول عن ترجمـــة أوركهارت الشهيرة ، التي =

من اللحظة التي تبدأ فيها الرواية بإثبات وجودها كنوع خاص أو (أفضل)، كفن مستقل، تنكمش حريتها الأصلية؛ يصل النقاد الجماليون الذين يظنون بأنهم قادرون على إصدار مراسيم تتناسب أو لا تتناسب بين خاصية هذا الفن - سواء كانت أم لم

= تتجاوز الأصل أحياناً، ولكنها هنا تلتزم فيه بدقة، حتى لتذكر الكلمات العنيفة التي لم يعد مسموحاً بها في حديث المثقفين. وفي هاتين الفقرتين تطالعنا روح رابليه وهدفه: الهجاء الجاد مغلفاً في تهريج يخفف من عنفه. تبدأ حكاية الدهشة والضحك المخيف مع ولادة العملاق بانتا غروئيل الجميل والكبير جداً والذي سبب موت والدته التي بكاها زوجها العملاق غرغانتو، الذي كانت قد حملت به أحد عشر شهراً وولد من الأذن اليسرى. هذا يذكرنا ببعض الولادات الشهيرة في العالم الأوليمبي مثل ولادة الآلهة أثينا من رأس والدها زوس كذلك ولادة باخوس - إله الخمر - من فخذ زوس - فكان غرغانتو حزيناً على زوجته (يبكي كبقرة، ويضحك فجأة كعجل) أما خوارق بانتاغروئيل الطفل ستذكرنا بخوارق هرقل. فقد كان في كل وجبة يمتص لبن أربعة آلاف وستمئة بقرة ويردد قائلاً: (لذيذ، لذيذ، لذيذ) وحين يرسل رابليه عملاقه الصغير إلى مدارس بواتييه ولاحقاً إلى جامعة السوربون سندرك حجم جرأته في النقد وإسقاط الخيال على الواقع. وسرعان ما ندرك أننا أمام عمالقة خياليين يعيشون واقعاً حياتياً مغامرات بانتاغروئيل مؤلفة من أربعة وثلاثين فصلاً تحمل عناوين طويلة غريبة تكشف عن المضمون مثل: (كيف غطى بانتا غروئيل بلسانه جيشاً كاملاً وحول ما رأى المؤلف داخل فمه، كبعض عشق بانورج سيدة راقية من باريس، كيف أصدر بانتاغروئيل حكماً على الخلاف بين النبلاء...الخ.) (المترجم).

تكن رواية - وبين جمهور يكوّن ما سيصبح قريباً عاداته ومتطلباته. بفضل هذه الحرية الأولى للرواية، يخفي كتاب رابليه الإمكانيات الجمالية الهائلة التي تحقق البعض منها في التطور المستقبلي للرواية، والبعض الآخر لم يتحقق أبداً. إذ إن الروائي يتلقى بالإرث ليس فقط كل ما كان قد تحقق، ولكن أيضاً كل ما كان ممكناً. يذكّر رابليه بذلك.

غ. س. - كان سيلين إذن واحداً من الكتاب الفرنسيين المتفردين، والوحيد ربما، الذي انتمى بوضوح إلى رابليه. ما رأيك بنصه ؟

م. ك. - «يقول سيلين، رابليه فشل في إصابة هدفه. ما كان يرغب بفعله، هو لغة للجميع، لغة حقيقية. أراد أن يعمم اللغة [...] تمرير اللغة المحكية في اللغة المكتوبة...» برأي سيلين، إن الأسلوب الأكاديمي هو الذي نجح: «... لا، فرنسا لم تعد قادرة على فهم رابليه: لقد أصبحت متكلفة...» شيء من التكلف، نعم، أنا موافق، إنها لعنة من الأدب الفرنسي ومن الذهنية الفرنسية. بالمقابل، أتردد قليلاً عندما أقرأ في نفس النص لسيلين: «هذا هو المهم من الذي كنت أود قوله. الباقي (خيال، قدرة على الخلق، فكاهة، الخ.) لا يهمني. اللغة، لا شيء سوى اللغة». في الوقت الذي كتب فيه سيلين هذا، عام ١٩٥٧، لم يكن بعد بإمكانه التنبؤ بأن تصغير الجمال إلى اللسانيات سيصبح

واحداً من بديهيات الحماقة الجامعية المستقبلية (والتي كان سيكرهها، دون أدنى شك). في الواقع، الرواية هي أيضاً: الشخصيات؛ القصة؛ التأليف؛ الأسلوب (لغة الأسلوب)؛ الذهنية وخاصية التخيل. فكّر على سبيل المثال، في أسلوب رابليه المليء بالبهرجة: نثر، شعر، بذاءات، خطابات علمية مقلوبة إلى صور هزلية، تأملات، رموز، رسائل، توصيفات واقعية، محاورات، مونولوجات، ممثلين إيمائيين... التحدث عن تعميم اللغة لا يفسر شيئاً من هذا الغنى الشكلي، البارع، المتدفق، اللعبي، المولد للنشوة، والمصطنع جداً (ومصطنع هنا لا يعني متكلف). الغنى الشكلي في رواية رابليه لا مثيل له. هذه واحدة من الإمكانات المنسية في التطور المستقبلي للرواية. إمكانية لن يتم العثور عليها إلاّ بعد ثلاثة قرون ونصف لاحقاً عند جيمس جويس(١).

---

(١) ولد جيمس جويس في شباط من عام ١٨٨٢ في مدينة دبلن الإيرلندية، ترافق تصويره الصريح والدقيق بالألفاظ والكلمات لطبيعة البشر مع براعته اللغوية التي جعلته واحداً من أبرز الروائيين المؤثرين في القرن العشرين. اشتهر جويس باستخدامه التجريبي للغة واكتشافه للمناهج الأدبية الجديدة، واستخدامه للأسلوب الأدبي «تيار الوعي» الذي كشف عن مسار الانطباعات، وأنصاف الأفكار، وتداعيات المعاني، والشكوك، والدوافع، إضافة إلى الأفكار العقلانية لدى شخصياته (المترجم).

غ. س. - على عكس هذا «النسيان» لرابليه من قبل الروائيين الفرنسيين، يعد رابليه مصدراً هاماً للعديد من الروائيين الأجانب[1]: لقد أشرت إلى جويس، بالطبع، نستطيع التفكير بـــ جادا[2]، لكن أيضاً نستطيع التفكير بكتاب معاصرين:

---

(١) لقد اعتزت فرنسا بـــ رابليه أكثر من اعتزازها بأي من عمالقة القلم فيها باستثناء مونتيني وموليير وفولتير. ووصفه إتيين باسكييه الذي عاش في قرنه بأنه أعظم كتاب العصر. وحين تصلبت عادات المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر تحت المخرمات والباروكات، وطغت الأشكال الكلاسيكية، فقد رابليه بعض مكانته في ذاكرة الأمة، ولكن حتى في تلك الفترة اعترف موليير وراسين ولافونتين بتأثرهم به، وأحبه فونتينيل، ولابروبير، ومدام دسفنيه، وانتحل باسكال تعريفه لله. أما فولتير فقد بدأ باحتقار جلافته، وانتهى بالولاء له. وحين تغيرت اللغة الفرنسية استعصى فهم رابليه على القراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر، ولعله اليوم أكثر شعبية في البلاد الناطقة بالإنجليزية منه في فرنسا. ذلك أن السر تومس أوركهارت نشر في ١٦٥٣ و١٦٩٣ ترجمة للجزأين الأول والثالث صاغها في إنجليزية قوية لا تقل حيوية وتدفقاً عن الأصل الفرنسي. ثم أكمل بيتر دمويته الترجمة في ١٧٠٨، وبفضل جهود هذين الرجلين أصبح جارجانتوا وبنتاجرويل من عيون الأدب الإنجليزي. ولقد سرق منه سويفت كأنما يستند إلى حق انتمائه إلى الأكليروس، ولا بد أن ستيرن وجد في الكتاب خميرة لسخريته اللاذعة. إنه أحد الكتب التي لا تنتمي إلى أدب بلد بعينه بل إلى الأدب العالمي (المترجم).

(٢) كارلو إميليو غادا كاتب إيطالي ولد عام ١٨٩٣ في ميلانو وتوفي عام ١٩٧٣ في روما (المترجم).

من جهتي، لطالما كنت أسمع دانيلو كيس[١] وكارلوس فوينت[٢] وغويتيزولو وأنت حتى، تتحدثون عن رابليه بحماس لا مثيل له... كل شيء يحدث، إذن، وكأن هذا «المصدر» الروائي كان متنكراً له في موطنه الأم، ومطالباً به في الخارج. كيف لك أن تشرح هذا التناقض؟

م. ك. - لا أستطيع التحدث إلاّ عن الجانب الأكثر سطحية لهذا التناقض. رابليه الذي سحرني عندما كنت في الثامنة عشرة تقريباً، هو رابليه الذي يكتب بلغة تشيكية حديثة مثيرة للإعجاب. بقدر ما تعد لغته الفرنسية القديمة صعبة الفهم اليوم، سيبقى دائماً رابليه بالنسبة لفرنسي، أكثر اغبراراً وقدماً ومنهجيةً منه بالنسبة لأحد ما عرفه من خلال ترجمة (جيدة).

غ. س. - متى ترجم رابليه في تشيكوسلوفاكية ؟ من ترجمه؟ كيف؟ وما كان مصير هذه الترجمة؟

م. ك. - كان قد ترجم من قبل مجموعة صغيرة من الروائيين الجيدين الذين كانوا يطلقون على أنفسهم اسم «مجموعة البوهيميين». ترجمة الشرِه ظهرت عام ١٩١١.

---

(١) دانيلو كيس كاتب يوغسلافي ولد في فوفودين من أب يهودي، استقر في فرنسا منذ العام ١٩٦٢ ودرّس في جامعة ستراسبورغ حيث ألف رواية حديقة الرماد (المترجم).

(٢) كارلوس فوينت ماسياس كاتب وناقد أدبي ميكسيكي (المترجم).

مجموعة الخمس كتب كانت قد نُشرت عام ١٩٣١. ملاحظة بهذا الخصوص: بعد حرب الثلاثين عاماً، التشيكية بصفتها لغة أدبية كانت قد اختفت. عندما بدأت الأمة بالنهوض - مثل دول أخرى في أوروبا الوسطى - في القرن التاسع عشر، كان التحدي الذي عاشته هو: جعل التشيكية لغة أوروبية موازية للغات الأخرى. نجاح ترجمة رابليه، يا له من إثبات مشع لنضج اللغة! في الواقع، (الشرِه - النهم) هو واحد من أجمل الكتب التي كتبت باللغة التشيكية على الإطلاق.

بالنسبة للأدب التشيكي الحديث، كان الإلهام الرابلي[1] عظيم الشأن. كان المحدّث الأعظم للرواية التشيكية، كان فلاديسلاف فانكورا (الذي أعدمه الألمان بالرصاص عام ١٩٤٢) مولعاً برابليه.

غ. س. - ورابليه في الخارج، في أوروبا الوسطى؟

م. ك. - كان قدره في بولونيا كقدره في تشيكوسلوفاكيا تقريباً؛ ترجمة تاديوش بوي - جيلينسكي كانت رائعة (جيلينسكي أيضاً أعدم بالرصاص من قبل الألمان عام ١٩٤١)، هذه الترجمة إحدى أعظم النصوص المكتوبة باللغة البولونية. وهذا الرابليه البولوني هو الذي سحر غومبروفيتش. فعندما يتحدث عن «معلميه»، يستشهد دفعة واحدة بثلاثة منهم : بودلير، رامبو

---

(١) نسبة إلى رابليه.

ورابليه. بودلير ورامبو يشكلان مصدراً اعتيادياً لجميع فناني الحداثة. أما الاستشهاد برابليه فهو الأكثر ندرةً. السرياليون الفرنسيون لم يكونوا يحبونه كثيراً. في غرب أوروبا الوسطى، كانت الحداثة الطليعية تحارب التقليد بصبيانية، وكان التحديث يتحقق تقريباً وبشكل حصري في الشعر الغنائي. عند غومبروفيتس، الحداثة مختلفة. إنها قبل كل شيء، حداثة الرواية. ومن ثم، غومبروفيتس لم يكن يرغب بمعارضة قيم التقليد بسذاجة وإنما كان يسعى «إعادة بناءه» و«إعادة تقييمه» أي (بمفهوم نيتشه: Umwertung aller Werte). رابليه ورامبو بصفتهما ثنائي، بصفتهما منهج: هذه Umwertung للتقييم، رؤية جديدة، ذات مغزى بالنسبة لأعظم شخصيات الحداثة مثلما أفهمها أنا نفسي.

غ. س. - التقليد المدرسي الفرنسي (ذلك الذي يُعبر عنه، على سبيل المثال، في منهاج الأدب)، يوجد ميل لأخذ رابليه إلى «روح الجدية»، إلى جعله مجرد مفكر إنساني على حساب المستتر في هذه البهرجة، من الفيض، من الخيال، من الخلاعة ومن الضحك الذي سقى كتابه: من هذا الجانب «الكرنفالي» الذي قيمه باختين[١]. كيف تقدر أنت هذا التقزيم أو هذا البتر؟

---

(١) ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي). ولد في مدينة أريول. درس فقه اللغة Philology وتخرج عام ١٩١٨. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» =

هل يجب أن نرى فيه رفضاً لهذا الجانب التهكمي حيال كل التقاليد الأدبية، وكل الأفكار الوضعية التي تميز حسب رأيك جوهر الجنس الروائي نفسه؟

م. ك. - أن نجرد كتاب رابليه من كل تفكير جمالي، هو أسوأ من أن يكون رفضاً للتهكم أو للخيال، الخ. إنه اللامبالاة

= النقدية عام ١٩٢١. اعتقل عام ١٩٢٩ بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيرية مدة ست سنوات. بدأ عام ١٩٣٦ التدريس في كليّة المعلمين في سارانسك. ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام ١٩٣٨. عاد باختين بعدها إلى مدينة لينغراد (بطرسبرغ)، وعمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل «الشكلانيين» الروس، ثم عاد إلى سارانسك حيث عمل أستاذاً في جامعتها. استقر منذ عام ١٩٦٩ في كليموفسك (إحدى ضواحي موسكو) بعد أن تدهورت صحته وراح يكتب في مجلاتها وخاصة «قضايا الأدب» Voprosy Literatury و«السياق» Kontekst. ودافع عام ١٩٤٠ في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفييتية) في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها: «إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة». وقد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمس وعشرين سنة من كتابتها عام ١٩٦٥. وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعتيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستويِفْسكي» عام ١٩٧٣، ونَشْرْ كتابه «إبداع فرانسوا رابليه...» الذي صدر في موسكو عام ١٩٦٥، وترجم إلى الإنكليزية عام ١٩٨٦ بعنوان «رابليه وعالمه» (المترجم).

بالفن، الرفضٌ للفن، التحسسُ من الفن، إنكار للإرث الأدبي؛ نظراً إلى أن التأريخ ونظرية الأدب يصبحان أكثر فأكثر....، وحدهم الكتّاب يستطيعون قول شيء هام عن رابليه. ذكرى صغيرة: سُئل سلمان رشدي، في مقابلة، عن أكثر ما يحبه في الأدب الفرنسي؛ أجاب: «رابليه وبوفارد وبيكوشيه». هذه الإجابة تحمل مقولة عنه أكثر بكثير من فصول المناهج الطويلة. لماذا بوفارد وبيكوشيه؟ لأن هذا فلوبير[١] مختلف عن فلوبير الثقافة العاطفية أو مدام بوفاري. لأن هذا هو فلوبير الفكاهة. ولماذا رابليه؟ لأنه الممهد للطريق، المؤسس، عبقري الهزل في فن الرواية. بهذين المصدرين، يمنح رشدي قيمةً لمبدأ الهزل بوصفه تحديداً، واحداً من الإمكانيات الخاصة التي يتمتع بها فن الرواية، هذا المبدأ الذي بقي مهمَلاً في تاريخ فن الرواية.

(١٩٩٤)

* * *

(١) غوستاف فلوبير، كاتب وروائي فرنسي من أشهر مؤلفاته مدام بوفاري (المترجم).

حلم الإرث الكامل عند بيتهوفن

أعرف بأن، هايدن وموزارت فيما مضى، كانا يبعثان إلى الحياة من وقت إلى آخر تعدد النغمات في مؤلفاتهم الموسيقية الكلاسيكية. علماً أنّه عند بيتهوفن، نفس هذا البعث يبدو لي مُتمعناً فيه وأكثر ثباتاً: أفكر في تأليفاته الموسيقية الأخيرة للبيانو؛ سوناتة ١٠٦، für Hammerklavier، التي تشكل فيها الحركة الأخيرة مقطوعة موسيقية متنوعة مفعمةً - رغم كل الغنى القديم بتعدد النغمات - بروح العصر الجديد: أطول، مركبة أكثر، رنانة أكثر، مأساوية أكثر وأكثر تعبيراً.

تعجبني السوناتة ١١٠ كثيراً: المقطوعة الموسيقية المتنوعة تشكل جزءاً من ثالث (آخر) حركة؛ هذه الحركة أُدخلت في مقطع قصير من بعض الأوزان المشار لها recitative[١] (يفقد اللحن هنا خاصيته الغنائية ويتحول إلى كلام؛ حدته مضاعفة، بإيقاع غير منتظم، متماسك، على الأخص في التكرار لنفس العلامات الموسيقية الثنائية والثلاثية الأسنان)؛ متبوع بقطعة

---

(١) كلمة إيطالية تعني قراءة ترنيمية وهو أسلوب في الموسيقى بين الكلام والغناء (المترجم).

موسيقية من أربع أجزاء. الأول: نغم (تجانس صوتي كلي: لحن مُصاحب بائتلاف من اليد اليسرى؛ روح هادئة بطريقة كلاسيكية)؛ الثاني: المقطوعة الموسيقية المتنوعة؛ الثالث: تنويع من نفس المقام (اللحن نفسه يصبح تعبيرياً، حزيناًُ؛ روحاً ممزقة بصورة رومانسية)؛ الجزء الرابع: استمرارية لنفس المقطوعة مع فكرة موسيقية معكوسة (تنتقل من اللين إلى الشدة ويتحول في الأوزان الأربعة الأخيرة إلى تجانس صوتي خال من أي أثر لتعدد النغمات).

تتميز إذن، هذه الحركة الثالثة، في دقائقها العشر القصيرة، (بما فيها مقدمتها الموسيقية القصيرة recitativo) بتباين غير مألوف من الانفعالات والصور؛ إلاّ أن المستمع لا يدرك هذا التباين على قدر ما يبدو هذا التعقيد طبيعياً وبسيطاً. (إن كان هذا يخدم كمثال: إبداعات العظماء الفنية تحمل دائماً شيئاً من البساطة؛ وهذا هو الكمال الحقيقي؛ إذ إنه فقط عند صغار المعلمين يسعى التجديد للفت الانتباه).

بإدخال قطعة موسيقية متنوعة (وهي شكل أو نموذج من تعدد النغمات) في السوناتة (التي هي شكل أو نموذج من الموسيقى التقليدية)، يبدو بيتهوفن وكأنه قد وضع يده على الندبة الناتجة عن الانتقال بين حقبتين عظيمتين: تلك التي تبدأ من تعدد النغمات الأول، مروراً بالقرن الثاني عشر، وصولاً إلى باخ،

والثانية مبنية على ما اعتدنا أن نطلق عليه اسم التجانس الصوتي. وكأنه كان يتساءل: هل مازال إرث تعدد النغمات ينتمي إليّ؟ فإن كان نعم، كيف يستطيع تعدد النغمات، الذي يحتم على كل صوت من الأصوات أن يكون مسموعاً بشكل كامل، أن يتوافق مع الاكتشاف الحديث للأوركسترا (مثلما تحول البيانو القديم المتواضع إلى «بيانو عملاق»)، التي لم تعد الصائتية الغنية فيه تسمح بتمييز الأصوات الخاصة؟ وكيف تستطيع روح تعدد النغمات الصافية أن تقاوم الموضوعية المؤثرة للموسيقى المولودة مع التقليد؟ هل يستطيع هذان المفهومان المتعارضان جداً للموسيقى أن يوجدا معاً؟ وأن يوجدا في نفس العمل (السوناتة ١٠٦) ؟ وبدقة أكثر أيضاً، في الحركة ذاتها (الحركة الأخيرة للسوناتة ١١٠)؟

أتخيل بأن بيتهوفن كان يكتب مؤلفاته الموسيقية وهو يحلم بأن يكون الوريث لكل الموسيقى الأوروبية من بداياتها. هذا الحلم الذي أنسبُه له، حلم التوليفة الكبيرة (التوليف بين حقبتين يبدو التوافق بينهما غير مقبول)، الذي لم يتم انجازه بشكل تام إلاّ لاحقاً بعد مائة عام، عند أعظم مؤلفي الموسيقى الحداثيين، وبالأخص عند شونبيرغ وسترافنسكي اللذين كانا هما أيضاً، رغم طريقتهما المتعارضتين تماماً (أو كما أراد أن يراهما

أدورنو متعارضتين تماماً[1])، ليسا (فقط) المكملين لمن سبقهما مباشرةً، لكن، وهو كلياً عن قصد، الوريثين بالكامل (ومن المحتمل أن يكونا الأخيرين) لكل تاريخ الموسيقى.

* * *

(١) أتكلم عن العلاقة بين سترافنسكي وشونبيرغ بالتفصيل في «ارتجال على شرف سترافنسكي» الواقع في (الجزء الثالث من كتاب الوصايا المغدورة): يشكل عمل سترافنسكي بأكمله تلخيصاً كبيراً لتاريخ الموسيقى الأوروبية، مصاغاً على شكل رحلة طويلة تبدأ من القرن الثاني عشر حتى القرن العشرين. كذلك شونبيرغ، هو أيضاً ضمّن موسيقاه تجربة كل تاريخ الموسيقى، ليس على طريقة سترافنسكي، «أفقي»، «ملحمي»، بل متنزهة، لكن في التوليفة الوحيدة من «نظام مقاماته الاثنى عشر». جعل أدورنو هذين الجمالين متناقضين تماماً. لا يرى الذي يقرب بينهما من بعيد (المؤلف).

الرواية الحقيقية، رسالة مفتوحة في الذكرى السنوية لكارلوس فوينت

عزيزي كارلوس

إنها ذكراك السنوية، وذكراي أنا أيضاً: ستون عاماً منذ ولادتك وثلاثون عاماً بالضبط مضت منذ التقيت بك لأول مرة في براغ. جئتَ إلى براغ، بعد بضعة شهور من الغزو الروسي، مع خوليو كورتازار[١] وغابرييل غارسيا ماركيز لتعبر عن قلقك علينا، نحن الكتّاب التشيكيين. بعد سنوات لاحقاً، أقمت أنا في فرنسا حيث كنتَ وقتئذٍ سفيراً للمكسيك. كثيراً ما كنا نلتقي ونثرثر. قليلاً عن السياسة، وكثيراً عن الرواية. كنا مقربين جداً، تحديداً في الموضوع الثاني.

تكلمنا حينها عن القرابة المدهشة بين أمريكا اللاتينية الكبيرة، خاصتك، وأوروبا الوسطى الصغيرة، خاصتي،

(١) كاتب قصة وروائي أرجنتيني وهو شاعر ومترجم وعازف ممتاز ويعد من أعظم كتّاب أمريكا اللاتينية (المترجم).

جزءان من العالم تأثرا بالطريقة نفسها، بالذاكرة التاريخية للباروك التي تجعل حساسية الكاتب مفرطة تجاه الخيال المتحمس، الساحر والحالم. ونقطة أخرى مشتركة: هذان الجزءان من العالم، خاصتنا، لعبا دوراً حاسماً في تطور الرواية في القرن العشرين، الرواية الحديثة، أي، بعد بروست: أولاً، خلال العقد الأول ثم العشرينيات والثلاثينيات، وبفضل كوكبة من كبار الروائيين في أوروبا الوسطى: كافكا، موسيل، بروش، جومبروفيتش[١]... (كنا متفاجئين من حصول بروش على إعجابنا الذي يبدو لي أكبر من الإعجاب الذي يشعر به اتجاهَه أبناء بلده؛ ويختلف عنه: برأينا، كان قد فتح إمكانيات جمالية جديدة للرواية؛ كان إذن، قبل أي شيء، مؤلف رواية المسرنمون[٢])؛ ثم وخلال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وبفضل كوكبة أخرى من عظماء

---

(١) ولد فيتولد غومبروفيتس عام ١٩٠٤ في بلدة صغيرة تدعى ماووشيتسى في بولندة، لكنه عاش خارج بولندة، في أمريكا الجنوبية تحديداً بعد الحرب العالمية الثانية وصدرت أعماله في فرنسا (المترجم).

(٢) رواية المسرنمون الثلاثية الأجزاء للكاتب والفيلسوف النمساوي هيرمان بروش نشرت بين عامي ١٩٣١ و١٩٣٢. توفي بروش عام ١٩٥٢ (المترجم).

أمريكا اللاتينية التي كانت تتابع إصلاح جمالية الرواية: خوان رولفو[١] وكاربينتيير[٢] وساباتو[٣]، ثم أنت ورفاقك...

كنا نحدد نوعين من الوفاء: الوفاء لثورة حداثة الفن في القرن العشرين؛ والوفاء للرواية. نوعان من الوفاء لا يتقاربان أبداً. إذ إن الطليعيين (حداثة الفن في نسخته المؤدلجة) لطالما وضعوا الرواية خارج الحداثة، معتبرينها قديمة، تتفق مع التقاليد المقررة بالمطلق. إذا، لاحقاً، في الخمسينيات والستينيات، أراد الطليعيون المتأخرون خلق وإعلان حداثتهم الروائية، فقد وصلوا من خلال طريق سلبي بامتياز: رواية دون شخصية، دون حبكة، دون حكاية، ومن الممكن دون فواصل، رواية استسلمت وقتئذ لتسميتها مضادة للرواية.

---

(١) يعد الكاتب المكسيكي الأشهر ***خوان رولفو*** الأب الروحي للواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية. ولد في سايولا (المكسيك) عام ١٩١٧ (المترجم).

(٢) آليخاندرو ***كاربينتيير***، روائي كبير وكاتب كوبي معاصر. حينما سئل ما هو أصل سكان هذه الأرض؟ أجاب: «إن البواخر هي أصولنا ومنها جئنا» (المترجم)

(٣) إرنستو ساباتو. «ملاك الجحيم» هي آخر رواية كتبها إرنستو ساباتو الكاتب الروائي الأرجنتيني وهي من الروايات الصعبة التي لا بداية ولا نهاية لها كما الحياة، فهي تغص بالأحداث المتشابكة وتتراكم فيها المشاهد المثيرة للرعب (المترجم).

المثير للفضول: أن أولئك الذين أبدعوا الشعر الحديث لم يدّعوا صنع مضاد للشعر. على العكس، كانت الحداثة الشعرية منذ بودلير تتوق للتقرب وبشكل جذري من جوهر الشعر ومن نوعيته الأكثر عمقاً. لم أتخيل الرواية الحديثة ضمن هذا المعنى مضاد للرواية وإنما كرواية حقيقية. الرواية الحقيقية: أولاً، تركز على ما تستطيع الرواية وحدها أن تقوله؛ ثانياً، تعيد إحياء كل الإمكانيات المهملة والمنسية التي راكمها فن الرواية خلال القرون الأربعة من تاريخه. هذه خمس وعشرون سنة، قرأت روايتك أرض الكوليرا. قرأت رواية حقيقية. إثبات على أن ذلك كان موجوداً، وأن بالإمكان أن يكون موجوداً. حداثة الرواية الكبيرة. حداثتها المدهشة والصعبة.

قبلاتي لك كارلوس!

ميلان

* * *

كتبت هذه الرسالة لصحيفة لوس أنجلوس تايم، عام ١٩٩٨. ماذا أستطيع أن أضيف اليوم؟ هذه الكلمات بشأن بروش:

مأساة أوروبا بأكملها حُفرت في مصيره أيام شبابه: في عام ١٩٢٩، عامه الثالث والأربعون، بدأ بكتابة المسرنمون، رواية ثلاثية أنهاها عام ١٩٣٢. أربع سنوات مضيئة في وسط حياته!

مزهواً بالفخر، واثقاً من نفسه، يعتبر حينها أن شاعرية المسرنمون «ظاهرة لا سابق لها بالمطلق» (رسالة ١٩٣١) والتي تفتح «حقبة جديدة في تطور الأدب» (رسالة ١٩٣٠). لم يكن على خطأ. لكن ما أن انتهت رواية المسرنمون، حتى رأى «عبور العدم قد بدأ» في أوروبا (رسالة ١٩٣٤) وتملكه شعور «اللانفعية من كل الأدب في زمن الرعب هذا» (رسالة ١٩٣٦)؛ إنه سجين، ثم مجبر على الرحيل إلى أمريكا (لن يرى أوروبا في حياته) وكتب رواية موت فيرجيل خلال السنوات السوداء، رواية مستوحاة من أسطورة فيرجيل التي تقرر تدمير حبيبها إنيد: ذلك هو الوداع الرائع لفن الرواية المكتوبة بصيغة الرواية، وفي الوقت ذاته، وبالنسبة له «تحضير خاص للموت» (رسالة ١٩٤٦). في الواقع، وباستثناء بعض تعديلات النصوص القديمة (الممتازة دائماً)، يتخلى عن الأدب، «قضية النجاح والاغترار بالنفس هذه...» (رسالة ١٩٥٠) وينسحب حتى مماته عام ١٩٥١ في مكتبه المعرفي. يستحوذ عليهم عطف أخلاقي من جمال تفانيه، فيهتم الجامعيون والفلاسفة (بما فيهم هانا إرِنديت[(١)]) بمواقفه وأفكاره أكثر بكثير من اهتمامهم بفنه. إنها

(١) شاركت هانا إرنديت الألمانية في حلقات هيدجر الدراسية حول «الصوفي والفيليبي لأفلاطون». كانت امرأة جميلة تجذب أنظار الرجال، الشباب والأقل شبابا وكانت الفلسفة والفيلولوجيا بالنسبة لها علمين متقاربين نبغت فيهما منذ سنوات المدرسة (المترجم).

خسارة كبيرة، إذ ليست أعماله المعرفية من سينقذه، لكن رواياته، وعلى الأخص المسرنمون بشاعريتهم «اللاسابق لها» حيث فهم بروش الحداثة الروائية كتجربة لتوليفات كبيرة من الإمكانات الشكلية، توليفات لا يوجد بجرأتها حتى الآن. قامت صحيفة فرانكفورتر آلجيمين زيتونج طوال سنة ١٩٩٩، بإجراء بحث عن كتّاب من جميع أنحاء العالم؛ كان على كل واحد منهم أن يشير إلى العمل الأدبي الذي يعتبره الأعظم لهذا القرن (وتعليل خياره). فوينت اختار المسرنمون.

* * *

الرفض الكامل للميراث

أو يانيس إكسيناكيس[1]

**(نص نشر عام ١٩٨٠ بالإضافة
إلى فاصلين موسيقيين من عام ٢٠٠٨)**

(١)

كان ذلك بعد عامين أو ثلاثة من الغزو الروسي على تشيكوسلوفاكيا. أغرمت بموسيقى ڤاريس وإكسيناكيس.

أتساءل عن السبب. هل هو تشبه بأكابر الطليعيين؟ في عزلتي خلال هذه الحقبة، كان التشبّه بالأكابر سيكون دون معنى. هل هو اهتمام خبير؟ لو كنت أستطيع في أسوأ الحالات فهم بنية واحدة من مؤلفات باخ، لكنت، أمام موسيقى إكسيناكيس، مجرداً من السلاح، غير متعلم، غير مطلع، مجرد مستمع ساذج إذن. علماً أني كنت أشعر بالمتعة عند سماع أعماله التي استمعت لها بكل نهم. كنت بحاجة لها: كانت تمنحني شعوراً غير عادي بالارتياح.

---

(١) موسيقار يوناني الأصل وفرنسي الجنسية. وهو منظر ومؤلف موسيقي ومهندس معماري أيضاً. توفي عام ٢٠٠٤. (المترجم).

نعم، الكلمة أفلتت مني. وجدت في موسيقى إكسيناكيس الراحة. تعلمت أن أحبه خلال المرحلة الأكثر سواداً من حياتي ومن حياة وطني الأم.

لكن لماذا أبحث عن الارتياح عند إكسيناكيس وليس في موسيقى سميتانا ابن البلد حيث كنت استطعت أن أجد وهم بقاء أمتي التي حُكم عليها للتو بالموت ؟

لم يقتصر زوال الوهم الذي سببته المصيبة التي حلت بوطني (مصيبة سنعيش نتائجها جيلاً بعد جيل) على الأحداث السياسية الوحيدة: زوال الوهم هذا كان يتعلق بالإنسان كما هو، الإنسان بقسوته، لكن أيضاً بحجته الواهية التي يوظفها ليخفي قسوته، الإنسان مستعد دائماً لتسويغ بربريته من خلال مشاعره. كنت أدرك بأن الهيجان العاطفي (في الحياة الخاصة كما في الحياة العامة) لا يتعارض مع العنف، لكنه يمتزج به ويشكل جزءاً منه.

(٢)

أضيف عام ٢٠٠٨: عند قراءتي للجمل «عن أمتي التي حكم عليها للتو بالموت» في نصي القديم وعن «المصيبة التي حلت بوطني... والتي سنعيش نتائجها جيلاً بعد جيل»، أردت بتلقائية بحتة أن أمحوها بما أنها اليوم لا يمكن إلاّ أن تبدو عبثاً. ثم سيطرت على نفسي. حتى أنني وجدت من المزعج قليلاً أن تكون ذاكرتي قد أرادت انتقاد نفسها. هكذا هي روائع

ومنغصات الذاكرة: إنها فخورة بمعرفتها كيف تحافظ بإخلاص على النتيجة المنطقية للأحداث الغابرة؛ لكن، فيما يتعلق بالطريقة التي عشنا فيها هذه الأحداث، فهي لا تشعر بالارتباط بها من قبيل أي واجب اتجاه الحقيقة. لم تشعر بالذنب اتجاه أي كذبة عند رغبتي بمحو هذه المقاطع الصغيرة. إذا كانت قد أرادت أن تكذب، ألم يكن هذا باسم الحقيقة؟ إذاً أليس من الواضح، اليوم، بأن التاريخ في غضون ذلك جعل من الاحتلال الروسي لتشيكوسلوفاكيا مجرد حادث عرضي نسيه العالم أصلاً؟

بالطبع. علماً أني ورفاقي، عشنا هذا الحادث العرضي كمصيبة بلا أمل. وإذا نسينا حالة أرواحنا وقتئذٍ، فليس بمقدورنا فهم أي شيء، لا معنى هذه الحقبة من الزمن ولا نتائجها. لم يكن النظام الشيوعي سبباً في فقدان أملنا. النظم السياسية تأتي وتذهب. لكن الحدود بين الحضارات تدوم. وقد رأينا أنفسنا مُبتلَعين من قبل حضارة أخرى. هناك الكثير من الأمم الأخرى التي كانت تفقد حتى لغاتها وهوياتها داخل الإمبراطورية الروسية. وأدركت على الفور من هذا الوضوح (من هذا الوضوح المدهش): أن الأمة التشيكية ليست خالدة؛ وتستطيع أن لا تكون كذلك. دون هذه الفكرة المهيمنة، كان ارتباطي الغريب بإكسيناكيس سيصبح غير مفهوم. موسيقاه جعلتني أتصالح مع حتمية النهاية.

٣

مراجعة من نص ١٩٨٠: فيما يخص مشاعر تبرير القسوة الإنسانية، أتذكر رؤية فكرية لكارل غوستاف يونج[١]. في تحليله لشخصية أوليس[٢]، أطلق على جيمس جويس[٣] لقب «نبي انعدام العاطفة»: يكتب «لدينا بعض نقاط الارتكاز لنفهم بأن خداعنا العاطفي قد أخذ حقاً أبعاداً غير مناسبة. لنفكر في الدور المفجع فعلاً للمشاعر الشعبية في زمن الحرب [...]. إن العاطفية ليست إلاّ بنية فوقية للعنف. أنا على يقين بأننا أسيري [...] العاطفية، وعلينا بالنتيجة، اعتبار الوصول المفاجئ لنبي انعدام العاطفة التعويضي إلى حضارتنا، شيئاً مقبولاً بالمطلق».

على الرغم من كونه «نبي انعدام العاطفة»، يبقى جيمس جويس روائياً. أظن حتى أنه كان سيجد أسلافه في نبوءته عَبْرَ تاريخ الرواية. على اعتبار أن الرواية صنف جمالي غير

---

(١) ***كارل يونج***، محلل نفسي سويسري ويعد من أوائل طلاب فرويد وقد أسس مدرسة اسمها علم النفس التحليلي وقد استخدم مصطلح اللبيدو ولم يقصد بها فقط الطاقة الجنسية بل طاقة الدوافع الكلية النفسية. (المترجم).

(٢) باليونانية أوليكسس وهو واحد من الأبطال الأكثر شهرة في الأساطير اليونانية (المترجم).

(٣) جيمس أوغستين جويس، كاتب إيرلندي ويعد من رواد القصة القصيرة الإيرلندية.

مرتبط بالضرورة بالمفهوم العاطفي للإنسان. بالمقابل، لا يمكن للموسيقى أن تفر من هذا المفهوم.

عبثاً حاول سترافنسكي أن يرفض الموسيقى كتعبير عن العواطف، فالمستمع الساذج لا يمكنه أن يفهمها بطريقة مختلفة. إنها لعنة الموسيقى، إنه جانبها الأحمق. يكفي أن يقوم عازف كمان بعزف أول ثلاث نوط طويلة على مهل حتى يستحوذ على المستمع العاطفي: «آه، ما أجمل هذا!» لا يوجد شيء أو أي ابتكار ولا أي إبداع، ولا شيء البتة في هذه النوط الثلاث الأولى التي أثارت العواطف: الأسخف من ذلك «الخداع العاطفي». لكن لا أحد في مأمن من هذا الشعور حيال الموسيقى، من هذا الخضوع الأبله الذي تسببه الموسيقى.

تأسست الموسيقى الأوروبية على نغمة اصطناعية لنوطة ومقام؛ هكذا تجد نفسها متعارضةً مع الصائتية الموضوعية العالمية. لقد ارتبطت منذ ولادتها، من خلال اتفاق لا يمكن تجاوزه، بالحاجة للتعبير عن موضوعية ما. إنها تتعارض مع الصائتية الفظة في العالم الخارجي، كما تتعارض الروح الحساسة مع انعدام الشعور العالمي.

لكن يمكن للحظة أن تأتي (في حياة الإنسان أو في حياة الحضارة) حيث العاطفية (مُعتبرة حتى ذلك الحين كقوة تجعل الإنسان أكثر إنسانيةً وتخفف من برودة تفكيره) تنكشف على

الفور مثل «بنية فوقية للعنف»، حاضرة دائماً في الكراهية، في الانتقام، في حماس الانتصارات الدامية. حينها فقط بدت لي الموسيقى كضجيج من العواطف يصيب بالصمم، بينما عالم الضجيج في مؤلفات إكسيناكيس تحول إلى جمال؛ جمال مغسول من الوساخة الانفعالية وخال من البربرية العاطفية.

(٤)

أضفت عام ٢٠٠٨: بالمصادفة البحتة، في هذه الأيام التي أفكر فيها بإكسيناكيس، أقرأ كتاباً من تأليف شاب نمساوي هو توماس جلافانيك[١] بعنوان (العمل الليلي). جوناس، شاب في الثلاثينات، يستيقظ ذات صباح ليجد العالم فارغاً دون أناس؛ كل شيء هنا، شقته، الشوارع، المتاجر، المقاهي، كل شيء كما كان، لا شيء قد تغير، بكل آثار أولئك الذين كانوا ما يزالون يقيمون هنا البارحة، لكنهم لم يعودوا هنا. تحكي الرواية تشرد جوناس وسط هذا العالم المتروك، يمشي، ثم يستقل سيارة ويغيرها، باعتبار أن كل السيارات هنا، دون سائقين، في خدمته. خلال بضعة شهور، قبل أن ينتحر، يجوب العالم باحثاً بلا أمل عن آثار حياته، عن ذكرياته الخاصة به وحتى عن ذكريات الآخرين. ينظر إلى المنازل، إلى القصور، إلى الغابات،

---

(١) كاتب وروائي ألماني صدرت روايته العمل الليلي عام ٢٠٠٧ عن دار فلاماريون (المترجم).

ويفكر في الأجيال الكثيرة التي رأتهم ولم تعد موجودة؛ ويدرك بأن كل ما يراه هو النسيان، لا شيء غير النسيان، النسيان الذي سيصبح قريبا نسياناً مطلقاً، في اللحظة التي سيكون هو نفسه غير موجود. وأنا أفكر مجدداً بهذا الوضوح (بهذا الوضوح المدهش) بأن كل ما هو (أمة، تفكير، موسيقى) يمكن أيضاً أن لا يكون موجوداً.

(٥)

مراجعة من نص ١٩٨٠: في الوقت الذي بقي فيه جويس «نبي انعدام العاطفة»، روائياً؛ كان على إكسيناكيس بالمقابل أن يغادر الموسيقى. لإبداعه صفة مختلفة عن صفة إبداع ديبوسي أو شونبيرغ. هذان لم يفقدا أبداً ارتباطهما بتاريخ الموسيقى، كانا يستطيعان دائماً «العودة إلى الوراء» (وكانا كثيراً ما يعودان). لكن الجسور بالنسبة لإكسيناكيس كانت قد قُطعت. ميسيان قال ذلك: موسيقى إكسيناكيس «ليست جديدة جذرياً لكنها مختلفة جذرياً». لا يتعارض إكسيناكيس مع مرحلة سابقة من الموسيقى. إنه يُعرض عن كل الموسيقى الأوروبية، عن مجموع ميراثها. يضع نقطة انطلاقه في مكان آخر: ليس في الصوت الاصطناعي للنوطة التي انفصلت عن الطبيعة لتعبر عن موضوعية إنسانية، لكن في الضجيج العالمي، في «كتلة صوتية» لا تنبثق من داخل القلب لكنها تصل إلينا من الخارج مثل قطرات المطر، مثل ضجيج مصنع أو حشد.

هل تستطيع تجاربه على الأصوات والضجيج الموجدين ما وراء النوط والمقامات أن تؤسس حقبة جديدة من تاريخ الموسيقى؟ هل ستبقى هذه التجارب وقتاً طويلاً في ذاكرة هواة الموسيقى؟ لا شيء أكيد. إن الذي سيبقى، هو حركة الرفض العظيم: لأول مرة، يجرؤ أحدهم على القول إنه بالإمكان التخلي عن الموسيقى الأوروبية. بالإمكان نسيانها. (هل من المصادفة أن إكسيناكيس، خلال شبابه، استطاع أن يعرف الطبيعة الإنسانية كما لم يعرفها أي مؤلف موسيقي آخر؟ إن اجتياز مذابح حرب أهلية، كأن يكون محكوماً عليه بالموت، أن يكون وجهه الجميل موسوماً إلى الأبد بجرح...) وأفكر: بالضرورة، بالمعنى العميق لهذه الضرورة، التي قادت إكسيناكيس لأخذ جانب الصائتية الموضوعية العالمية ضد صائتية الروح اللاموضوعية.

* * *

V

جميل كلقاء مضاعف

لقاء أسطوري

عام ١٩٤١، مهاجراً إلى الولايات المتحدة الأميركية، يتوقف أندريه بريتون في المارتينيك[١]؛ يتم اعتقاله لبضعة أيام من قبل إدارة فيتشي؛ ثم يُطلق سراحه، يكتشف في أحد المتاجر أثناء تنزهه في فور دي فرانس مجلة محلية صغيرة، تروبيك؛ تبهره هذه المجلة في هذه الفترة المشؤومة من حياته، تبدو له كنور الشعر والشجاعة. يتعرف بسرعة إلى فريق المحررين المؤلف من بعض الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين العشرين والثلاثين، مجتمعين حول إيميه سيزر، ويمضي كل وقته معهم. بهجة وتشجيع بالنسبة لبريتون. وحي من الجمال وفتنة لا تنسى بالنسبة لشباب المارتينيك.

---

(١) تشكل المارتينيك منطقة وإدارة من مناطق ما وراء البحار الفرنسية. اكتشفها كريستوفر كولومبس عام ١٥٠٢. وقال إن الجزيرة كانت تسمى آنذاك "Jouanacaëra - Matinino" التي يسكنها شعب الكاليناس ووفقا للمؤرخ سيدني داني، كانت الجزيرة تسمى "Jouanacaëra" من منطقة البحر الكاريبي، وهو ما يعني «جزيرة إغوانة». وأصبحت المارتينيك فرنسية من عام ١٦٣٥. وتقع فى البحر الكاريبى، على بعد حوالى ٤٥٠ كم شمال الساحل الشرقي لأمريكا الجنوبية، وجنوب شرق حوالي ٧٠٠ كم من جمهورية الدومينيكان.

لاحقاً بعد سنوات، عام ١٩٤٥، يتوقف بريتون لوقت قصير، في طريق العودة إلى فرنسا، في بورت. أو. برانس في هاييتي، حيث يلقي محاضرة. جميع المفكرين في الجزيرة موجودون هنا، من بينهم كاتبان شابان جداً، جاك ستيفن ألكسيس(١) ورونيه ديبيستر(٢). يستمعون إليه ويُفتنون به بقدر ما فُتن قبل سنوات قليلة، شباب المارتينيك به. مجلتهم، لاروش (مجلة أيضاً! نعم، كانت إذن مرحلة عظيمة من المجلات، مرحلة لم تعد موجودة)، تُكرس عدداً خاصاً لبريتون؛ يصادر العدد وتُمنع المجلة من النشر.

يشكل اللقاء بالنسبة للمفكرين في هاييتي سعادة عابرة لا تنسى: قلت لقاء؛ لم أقل إقامة؛ ولا صداقة؛ ولا حتى حلف؛ إنه

---

(١) ولد جاك ستيفن سنة ١٩٢٢في هاييتي. كان والده مؤرخاً وصحفياً إلى جانب وظيفته في السلك الدبلوماسي حيث نشأ الكاتب محفوفاً بسيرة توماس لوفرتور ورواية «الزنجي المقنع» ويعتبر ألكسيس واحدا من الكتاب القلائل في بلاده الذين قدموا تأملات نظرية في الأدب، ثم إن طريقة وفاته على أيدي الطغاة الوحشيين سجل اسمه إلى جانب باقي «الشهداء» الذين سقطوا من أجل أن تنهض كرامة الإنسان بعامة (المترجم).

(٢) روائي وصحافي وشاعر. ولد ديبيستر في مدينة «جاكمل» الهاييتية عام ١٩٢٦، وبدأ كتابة الشعر وهو طالب على مقاعد الدراسة في ثانوية «بيتيون»، حيث أسهم مع رفاق له في تأسيس جريدة «لاروش»، التي أغلقتها السلطات البوليسية عشية سقوط الحكومة الهايتية في العام ١٩٤٦. وفي سن التاسعة عشرة، استطاع ديبيستر نشر أولى باكوراته الشعرية (المترجم).

لقاء، بمعنى: شرارة؛ ومضة؛ صدفة. ألكسيس يبلغ من العمر إذن عشرين عاماً، ديبستر تسعة عشر عاماً؛ لم يعرفا عن السريالية إلاّ شيئاً سطحياً جداً، لا يعرفان شيئاً عن وضعه السياسي مثلاً (الانفصال داخل الحركة)؛ نهمان فكرياً بقدر ما هما قليلا المعرفة، إنهما مفتونان ببريتون، بموقفه من الثورة، بحرية الخيال التي تثني على جماليته.

يؤسس ألكسيس وديبستر عام ١٩٤٦ الحزب الشيوعي في هاييتي، ويكتبان بتوجه ثوري؛ يطبق هذا الأدب وقتئذ في جميع أنحاء العالم، حيث في كل مكان كان يجد نفسه تحت التأثير الإلزامي لروسيا و«لسرياليتها الشيوعية». بيد أن المعلم بالنسبة للهايتيين، ليس غوركي، بل بريتون. وهم لا يتكلمون عن السريالية الشيوعية؛ فشعارهم، هو أدب «المبدع» - أو «المبدع الحقيقي». ألكسيس وديبستر سيكونان قريباً مجبرين على الهجرة. ثم في عام ١٩٦١، يعود ألكسيس إلى هاييتي مع نية متابعة القتال. يتم إيقافه وتعذيبه وقتله. وعمره تسعة وثلاثون عاماً.

* * *

جميل كلقاء مضاعف

سيزر. إنه المؤسس العظيم: مؤسس السياسة في المارتينيك التي لم تكن موجودة من قبله. لكنه في ذات الوقت مؤسس الأدب المارتينيكي؛ مؤلفه دفتر عودة إلى الوطن الأم (قصيدة أصيلة بالكامل والتي لن أستطيع مقارنتها بشيء، «الصرح الغنائي الأعظم في هذا الزمن»، بحسب رأي بريتون) أساسي في المارتينيك (بالتأكيد لكل جزر الأنتيل) بقدر ما بانْ تاديوش[١] لمسكيفيتش (١٧٩٨ -١٨٥٥) أساسي في بولونيا، أو شعر بيتوفي (١٨٢٣ -١٨٤٩) في هنغاريا. بمعنى آخر، سيزر المؤسس من وجهين؛ مؤسستان (سياسية وأدبية) تلتقيان في شخصه. لكن وبعكس مسكيفيتش أو بيتوفي، هو ليس فقط شاعراً - مؤسساً، إنه شاعر حديث، وريث رامبو وبريتون. مرحلتان مختلفتان (مرحلة البدء ومرحلة الذروة) تتعانقان بروعة في أعماله الشعرية.

---

(١) السيد تاديوش وهي ملحمة شعرية لشاعر الرومانسية في بولونيا آدم مسكيفيتش.

مجلة تروبيك[١]، التي نشرت أعدادها التسع بين عامي ١٩٤١ و١٩٤٥، تعالج بصورة منهجية ثلاث موضوعات رئيسية تظهر جنباً إلى جنب وتشكل معاً لقاءاً فريداً لم يحدث في أي مجلة أخرى للطليعيين في العالم:

١ - تحرر مارتينيكي ثقافي وسياسي: الاهتمام بالثقافة الإفريقية، تحديداً بثقافة إفريقية السوداء؛ هجمة العبودية في الماضي؛ الخطوات الأولى في التفكير «الزنجي» (سيزر من أطلق هذا المصطلح، المتحدي، وهو مستوحى من المعنى الضمني الذي يحقر كلمة «زنجي»)؛ نظرة شاملة للوضع الثقافي والسياسي في المارتينيك؛ حرب كلامية تعارض تدخل الأكليروس في الشؤون العامة وتعارض حكومة فيتشي.

٢ - علم أصول تدريس الشعر والفن الحديث: الإشادة بأبطال الشعر الحديث: رامبو، لوتريامونت، مالارميه، بريتون؛ كان التوجه سريالياً بصدق بدءاً من العدد الثالث (لابد من الإشارة إلى أن هؤلاء الشباب، على الرغم من أنهم

---

(١) مجلة التروبيك مجلة من المارتينيك تأسست عام ١٩٤١ من قبل إيميه سيزر، سوزان سيزر، رنيه مينيل، جورج غراتيان، إيتيان ليرو، لوسي ثيزي وأرستيد موغيه. وهي موجهة للإعلاء من شأن المذهب السريالي والثقافة والأدب الإفريقي الأسود والكاريبي. وهي مجلة معارضة للاستعمار والتحيز الثقافي.

مسيّسون بقوة، فإنهم لا يضحون بالشعر في سبيل السياسة: السريالية بالنسبة لهم، قبل أي شيء، هي حركة من الفن)؛ التمثل بالسريالية ليس إلاّ هوساً شبابياً: يقول بريتون «المبدع دائماً جميل، أي مبدع جميل، لا يمكن للمبدع إلاّ أن يكون جميلاً»، وتصبح كلمة «مبدع» بالنسبة لهم كلمة السر؛ النموذج النحوي لجمل بريتون («الجمال سيكون تشنجياً أو لن يكون») غالباً ما يُقلد كنموذج صيغة لوتريامونت[1] («جميل كلقاء عرضي حول طاولة تشريح ماكينة خياطة ومظلة...»)؛ سيزر: «شعر لوتريامونت، جميل كمرسوم نزع الملكية» (وحتى بريتون: «كلام إيميه سيزر جميل كالأوكسجين المتولد »)، الخ.

٣ - مؤسسة المارتينيك الوطنية: الرغبة في معانقة الجزيرة كالمنزل، كجزء يجب معرفته كلياً: نص طويل عن كتاب في وصف وتعداد الحيوانات في المارتينيك؛ نص آخر عن كتاب في نباتات المارتينيك وعن أصل تسمياتها؛ لكن على الأخص الفن الشعبي: إعلان وتعليق من حكايات الخلاسيين.

---

(١) ولد ايزادور دوكاس (لوتريامون) من أبوين فرنسيين في مونتفديو (الأرغواي) عام ١٨٤٦ ولم يمهل الدهر الشاعر الفرنسي الكبير مزيداً من الزمن لإكمال مسيرة حياته الأدبية، إذ توفي وهو لم يتجاوز بعد ٢٤ عاما من عمره (المترجم).

فيما يخص الفن الشعبي، تم اكتشافه في أوروبا من قبل الرومانسيين، برينتانو، أرمين، الأخوين غريم وليزت، شوبان، برامز، دفوراك؛ ويُظن بأن هذا الفن كان قد فقد جاذبيته لدى المحدثين؛ هذا خطأ؛ إذ ليس فقط بارتوك وجاناسيك، لكن أيضاً رافيل وميلهود وفالا وسترافنسكي كانوا من محبي الموسيقى الشعبية حيث كانوا يكتشفون نغمات منسية وإيقاعات مجهولة، عنف وآنية فقدتها موسيقى صالات الحفلات منذ وقت طويل؛ على خلاف الرومانسيين، قام الفن الشعبي بتثبيت المحدثين في لاتقليديتهم الجمالية. موقف فناني المارتينيك مشابه: الجانب الخيالي من الحكايات الفلكلورية يختلط بالنسبة لهم بحرية الخيال التي يشيد بها السرياليون.

* * *

لقاء المظلة المنتصبة إلى الأبد

بماكينة لخياطة الأزياء الموحدة

أقرأ مجموعة ديبستر القصصية لعام ١٩٨١ تحت عنوان عرضي، هللوا لامرأة - حديقة. طابع الجنس عند ديبستر: جميع النساء تطفح بالجنسية إلى درجة أن أعمدة الدلالة تلتفت إليهن بهياج كامل. والرجال شهوانيون إلى درجة أنهم مستعدون لممارسة الحب أثناء مؤتمر علمي، أثناء عملية جراحية، في صاروخ كوني وعلى شبه منحرف. كل هذا من أجل المتعة الخالصة؛ لا يوجد مشاكل نفسية، أخلاقية، وجودية، نتواجد في عالم يتساوى فيه العيب والبراءة. في العادة، هذا الجو الشاعري يثير ضجري؛ لو أن أحدهم كان قد حدثني عن كتب ديبستر قبل أن أقرأها، ما كنت لأفتحها.

من حسن الحظ، قمت بقراءتها دون أن أعرف ما سأقرأ وحصلت على أفضل ما يمكن لقارئ أن يحصل عليه؛ أحببت ما لم يكن بمقدوري، (من خلال عقيدة أو من خلال الطبيعة) أن أحبه. لو أن أحدهم، أقل موهبة منه بقليل، أراد أن يعبر عن نفس الشيء، لما كان وصل إلاّ لكاريكاتير؛ لكن ديبستر شاعر

حقيقي، أو، لنقولها بطريقة جزر الأنتيل، معلم حقيقي في الإبداع: نجح في نقش ما لم يكن حتى يومنا الحاضر قد نُقش على خريطة الإنسان الوجودية، الحدود التي يتعذر تقريباً الوصول إليها في الطابع الجنسي السعيد والساذج، وحياة جنسية بقدر ما هي جامحة بقدر ما هي فردوسية.

ثم أقرأ قصص أخرى له، مجموعة بعنوان إيروس في قطار صيني وأتوقف عند بعض القصص التي تجري أحداثها في البلاد الشيوعية التي فتحت أذرعها لهذا الثوري المطرود من وطنه. أتخيل اليوم، بدهشة وحنين، هذا الشاعر الهاييتي، رأس ممتلئة بخيالات جنسية جنونية تعبر صحراء ستالين في أسوأ سنواتها حيث يهيمن التزمت اللامحتمل، وحيث كانت أقل حرية جنسية يُدفع ثمنها غالياً.

ديبستر والعالم الشيوعي: لقاء مظلة مشيدة بخلود وماكينة خياطة الأزياء الموحدة والأكفان. يروي قصصه الغرامية: مع صينية نفيت لمدة تسع سنوات إلى مستشفى مجذومين تركي بسبب ليلة غرامية واحدة؛ مع يوغسلافية كادت أن تُجزّ، بما أنه في الماضي، كانت جميع اليوغسلافيات تُجرمن بسبب نومهن مع أجنبي. أقرأ اليوم هذه القصص ويتبدى لي قرننا على الفور غير واقعي وبعيد الاحتمال، كأنه لم يكن إلاّ خيالاً أسوداً من شاعر أسود.

عالم الليل

«عبيد المزارع في جزر الكاراييب كانوا قد عرفوا عالمين مختلفين. كان هناك عالم النهار: ذلك كان العالم الأبيض. كان هناك عالم الليل: ذلك كان العالم الإفريقي، بسحره، بروحانياته وبآلهته. في هذا العالم، الرجال في الأسمال، المستذلين طوال النهار، يتحولون - بنظرهم ونظر زوجاتهم - إلى ملوك، سحرة، مشعوذين، كائنات تتواصل بقوى حقيقية من الأرض وتمتلك السلطة المطلقة. [...] بالنسبة لغير المطلعين - أصحاب العبيد - كان يمكن لعالم الليل الإفريقي أن يبدو كعالم ذو ظهور مزيف، عالم صبياني، كرنفالاً. لكن بالنسبة للإفريقي [...] كان العالم الحقيقي هنا؛ العالم الذي يحوّل البيض إلى أشباح ويجعل الحياة الزراعية مجرد وهم».

بعد قراءة بعض السطور لـــ نيبول[١]، هو أيضاً تعود أصوله إلى جزر الأنتيل، أدركت بأن لوحات إرنست بريلور[٢] كانت

(١) Sir Vidiadhar Surajprasad كاتب بريطاني من أصول هندية ولد عام ١٩٣٢ (المترجم).

(٢) فنان ورسام من المارتينيك كان يستخدم التصوير بالأشعة السينية ليظهر كل معالم الجسد الإنساني (المترجم).

جميعها لوحات ليلية. يشكل الليل فيها ديكوراً منفرداً، إنه الوحيد القادر على إظهار «العالم الحقيقي» الذي يتواجد في الجهة الأخرى من النهار المخادع. وأفهم بأن هذه اللوحات لا يمكن إلاّ أن تكون قد ولدت هنا، في جزر الأنتيل، حيث ماضي العبودية يبقى محفوراً دائماً في ما كنا نسميه في الماضي فقدان الوعي الجماعي.

مع ذلك، إذا كانت المرحلة المبكرة من رسمه قد ترسخت عن قصد في الثقافة الإفريقية، وإذا كنت أميز في هذه الثقافة صيغاً مستردة من الفن الشعبي الإفريقي، فإن الفترات اللاحقة تأخذ بشكل متزايد طابعاً شخصياً، متحررة من أي منهج. وهذا هو التناقض: في هذا الرسم بالتحديد لا يمكن أن يكون الطابع الشخصي أكثر من هوية سوداء لمارتنيكي، حاضرة بكل وضوحها الساطع: هذا الرسم، هو أولاً، عالم مملكة الليل؛ إنه ثانياً، عالم يتحول الكل فيه إلى أسطورة (الكل، كل أداة أو تفصيل مألوف، بما فيها كلب إرنست الصغير الذي نجده في الكثير من اللوحات، مستبدل بحيوان أسطوري)؛ وهو، ثالثاً، عالم القسوة: كأن ماضي العبودية الذي لا يمحى كان يعود متمثلاً باستحواذ الجسد: الجسد المتألم، الجسد المعذب والقابل للتعذيب، الجسد المجروح القابل للجرح.

* * *

القسوة والجمال

نتكلم عن القسوة وأسمع بريلور يقول بصوته الهادئ: «على الرغم من كل شيء، يجب على الرسم أن يتعلق بالجمال قبل أي شيء آخر». ما يعني، برأيي: على الفن أن يتحاشى دائماً إثارة انفعالات جمالية إضافية: تهيجات، مخاوف، نفور أو صدمات. يمكن لصورة امرأة عارية تتبول أن تهيج جنسياً، إلاّ أني لا أظن بأننا نستطيع استخلاص نفس الفائدة من لوحة المتبولة لبيكاسو، حتى لو أنه كان رسماً ذا طابع جنسي رائع. نشيح النظر أمام فيلم لمجزرة، بينما أمام غيرنيكا[١] يستمتع الناظر، علماً أنها لوحة تروي الرعب نفسه.

أجساد دون رأس، معلقة في الفضاء، هذه هي لوحات بريلور الأخيرة. ثم أنظر إلى تواريخها: كلما تقدم العمل على هذا المنوال، كلما فقد موضوع الجسد المتروك في الفراغ صدمته الأصلية؛ الجسد المشوه والمرمي في الفراغ يُؤلم بشكل متناقص، إنه يشبه، من لوحة إلى أخرى، ملاكاً ضائعاً بين النجوم، دعوة

---

(١) لوحة عن الحرب (المترجم).

سحرية قادمة من البعيد، إغواء شهواني، بهلواني لعوب. الموضوع الأصلي يمر، من خلال تنويعات لا تحصى، من مجال القسوة إلى مجال (لنعيد استخدام كلمة المرور) الروعة.

يوجد معنا، في المرسم، فيلسوف من المارتينيك، أيضاً زوجتي فيرا وألكسندر آلاريك. كالعادة وقبل تناول الوجبة، نشرب البنش[١]. إرنست يحضر الغداء. يوجد على الطاولة ملاعق وشوك وسكاكين وصحون لستة أشخاص. لماذا ستة؟ في اللحظة الأخيرة يصل إسماعيل مونداري، رسام من فنزويلا؛ نبدأ الأكل. لكن وبشكل غير مألوف، يبقى الصحن السادس مع لوازمه على حاله حتى نهاية الوجبة. في وقت متأخر جداً تعود زوجة إرنست من عملها، امرأة جميلة ومحبوبة وهذا يظهر مباشرةً. نغادر بسيارة ألكسندر؛ إرنست وزوجته واقفان أمام المنزل يتابعاننا بعيونهما؛ أشعر بثنائي متحد بصورة مقلقة، محاط بهالة غير مفهومة من الوحدة. «يقول لنا ألكسندر عندما اختفينا عن أنظارهما، هل فهمتما سر الصحن السادس مع لوازمه: لقد جعل إرنست يتوهم بأن زوجته كانت حاضرة بيننا».

* * *

---

(١) مشروب كحولي إنكليزي يتكون من الشاي والسكر والقرفة وعصير الليمون والرُّوم (المترجم).

الوطن والعالم

كتب سيزر عام ١٩٤٤ في مجلة تروبيك «أقول بأننا نختنق. مبدأ لسياسة حكيمة في جزر الأنتيل: فتح النوافذ. هواء. هواء».

فتح النوافذ، في أي اتجاه؟

قال سيزر، أولاً باتجاه فرنسا؛ إذ إن فرنسا تمثل الثورة، إنها شولشير، كذلك رامبو ولوتريامونت وبريتون، إنها أدب وثقافة جديرة بحب كبير. ثم باتجاه الماضي الإفريقي، الأبتر، المُصادر والذي يخفي الجوهر الفار من الشخصية المارتينيكية.

الأجيال اللاحقة ستتنكر غالباً لهذا التوجه الفرنسي - الإفريقي الذي ينادي به سيزر وذلك بالإصرار على جعل المارتينيك أمريكية؛ بالإصرار على «خلاسيتها» (التي تعرف تشكيلة من كل ألوان البشرة ولغة خاصة)؛ كذلك بالإصرار على روابطها مع جزر الأنتيل ومع أمريكا اللاتينية.

إذ إن كل شعب يبحث عن نفسه يتساءل عن مكان السلم الواصل بين وطنه والعالم، أين يوجد، ما أسميه بالوضع المتوسط، الواصل بين الظروف المحلية والعالمية. بالنسبة

لمواطن تشيلي، إنها أمريكا اللاتينية؛ بالنسبة لمواطن سويدي، إنها البلاد الاسكندينافية. بكل وضوح. لكن بالنسبة للنمسا؟ أين يتوضع السلم؟ في العالم الجرماني؟ أم في عالم أوروبا الوسطى المتعدد القوميات؟ كل معنى وجودها كان يعتمد على إجابة هذا السؤال. عندما انكفأت على نفسها أو على جرمانيتها، بعد عام ١٩١٨، ثم وبشكل جذري، بعد عام ١٩٤٥، خارجة من إطار الوسط - أوروبي، لم تعد تلك النمسا المشعة بــ فرويد أو ماهلير، لقد كانت نمسا أخرى ومع تأثير ثقافي ضيق إلى حد كبير. إنه نفس المأزق بالنسبة لليونان، التي تقطن في ذات الوقت في عالمَيْن، عالم أوروبا - الشرق (عُرف بيزنطي متناقَل، كنسية أرثوذكسية، توجه مناصر للروس) وعالم أوروبا - الغرب (عُرف يوناني - لاتيني متناقَل، رابط قوي مع عصر النهضة والحداثة). في المجادلات الحماسية، يستطيع النمساويون واليونانيون التنكر لتوجه ما، لمصلحة توجه آخر، لكن مع بعض التراجع سنقول: هناك الأمم التي تتميز هويتها من خلال الازدواجية، من خلال تشعب وضعها المتوسط، وهنا بالتحديد تكمن أصالتها.

فيما يخص المارتينيك، أستطيع قول الشيء نفسه: إن التعايش بين ظروف متوسطة مختلفة هو الذي خلق أصالة ثقافتها.

المارتينيك: تقاطع مضاعف؛ ملتقى القارات؛ أرض صغيرة جداً حيث تلتقي فرنسا وإفريقيا وأمريكا.

نعم هذا جميل. جميل جداً، إلاّ أن فرنسا وإفريقيا وأمريكا لا تهتم بهذا كثيراً. في عالم اليوم، صوت الصغار يكاد أن لا يكون مسموعاً.

المارتينيك: لقاء بين تشعب ثقافي كبير ووحدة كبيرة.

* * *

اللغــة

تتكلم المارتينيك لغتين. فهناك الكريول[1] اليومية التي ولدت في زمن العبودية، وهناك (كما في غوادلوب وغوايان وهاييتي[2]) اللغة الفرنسية التي تُدرّس في المدارس، والتي يتقنها المثقفون بطلاقة شبه انتقامية. (يقول بريتون «استخدم سيزر اللغة الفرنسية كما لا يستخدمها أي أبيض اليوم»).

عندما سُئل سيزر عام ١٩٧٨، لماذا لم تُحرر مجلة تروبيك بالكريول، أجاب: «لا معنى لهذا السؤال، لأنه لا يمكن لمجلة

(١) لغة الكريول الإقليمية. وهي تختلف من جزيرة إلى أخرى دون وجود لأي قاعدة واضحة، وهي لغة حية تبعاً للمرحلة التاريخية، ولدت الكريول من تحول اللغات الفرنسية والإنكليزية أو غيرها من الحقبة الاستعمارية (وهي لغة الأقليات التي كانت سائدة في أنظمة الرق والاستعمار) ، وكانت تخدم المزارعين الذين كانوا يستخدمونها ليفهموا لغة عبيدهم وموظفيهم الغير متعلمين، وهي لغة خالية من أي قواعد نحوية وقد أصبحت اللغة الأم للعبيد المنحدرين من شعوب المنطقة.

(٢) تشكل المارتينيك مع غوادلوب الواقعة على بعد ١٥٠ كم تقريباً من شمالها ومع غوايان الواقعة في القارة الأميركية شمال أمريكا الجنوبية الإدارات الفرنسية الواقعة في أمريكا والمارتينيك تعد المنطقة الأبعد عن الاتحاد الأوروبي.

مثل هذه أن تكون مفهومة بالكريول [...]. ما كان لدينا لنقوله، لا أعرف حتى إذا كان من الممكن صياغته بالكريول [...]. ليس بمقدور الكريول أن تعبر عن أفكار مجردة، [... إنها] فقط لغة شفهية».

هذا لا يمنع من أن يكون تأليف رواية مارتينيكية بلغةٍ لا تلامس واقع الحياة اليومية بأكمله مهمة حرجة. من هنا كان اختيار الحلول: رواية بالكريول؛ رواية بالفرنسية؛ رواية بالفرنسية غنية بكلمات كريولية ومشروحة في أسفل الصفحة؛ ومن ثم حل شاموازو(١):

منح شاموازو لنفسه فيما يتعلق باللغة الفرنسية حريةً لا يمكن لأي كاتب في فرنسا أن يتصور نفسه متجرئاً على منح نفسه إياها. إنها حرية كاتب برازيلي عندما يكتب بالبرتغالية أو كاتب إسباني - أمريكي عندما يكتب بالإسبانية. أو إن شئتم، هي حرية من يتكلم لغتين ويرفض أن يرى في واحدة من هاتين اللغتين السلطة المطلقة، وهو الذي يجد الشجاعة لعدم الانصياع. مزج شاموازو بين الفرنسية والكريول ولم يرض بأي تسوية بينهما. الفرنسية هي لغته، مع أنها محولة، ليس إلى الكريولية (لا يوجد أي مارتينيكي يتحدث بهذه الطريقة) وإنما إلى

(١) باتريك شاموازو كاتب فرنسي من المارتينيك، مؤلف روايات وقصص ومنظر في الكريول، كما أنه كتب للمسرح وللسينما وحصل على جائزة غونكور عام ١٩٩٢ عن عمله تكساكو (المترجم).

الشاموازية: إنه يضفي لامبالاة رائعة على اللغة التي ينطق بها، يمنحها إيقاعها ولحنها؛ يحمل لها الكثير من التعابير الكريولية: ليس لأسباب «تتعلق بجنسيته» (ليُدخل «لوناً محلياً») وإنما لأسباب جمالية (تتعلق بطرافتها وسحرها، أو بدلالاتها التي لا يمكن استبدالها)؛ لكنه وبشكل خاص منح لغته الفرنسية حرية في التعبير غير عادية، طلاقة و«استحالات»، حرية استعمال الكلمة (الحرية التي لطالما لم تستمتع بها اللغة الفرنسية بصورة طبيعية كما استمتعت بها اللغات الأخرى): يُحول بجرأة الصفات إلى أسماء (maximalité, aveuglag) [١]، والأفعال إلى صفات (éviteux)[٢]، والصفات إلى ظرف (malment, inattendument) [٣]، ("Inattendûment ?" يحتج شاموازو على أن تكون هذه الكلمة قد أخذت مشروعيتها بشكل مسبق من قبل سيزر في كتابه «دفتر العودة»)، وكذلك الأفعال إلى أسماء (égorgette, raterie, émerveille, disparaisseur) [٤] والأسماء إلى أفعال (horloger, riviérer) [٥]، الخ. وذلك دون أن تقود هذه الانتهاكات إلى التقليل من غنى اللغة الفرنسية المعجمية أو الخاصة بقواعد اللغة (لم تفتقد للكلمات الكتبية ولا للكلمات القديمة ولا لصيغة نصب الفعل الناقص).

---

(١) Maximal الحد الأقصى و aveugle وتعني الأعمى (المترجم).
(٢) فعل éviter أي التحاشي أو التجنب (المترجم).
(٣) Mal وتعني الألم و inattendu وتعني الغير منتظر أو متوقع (المترجم).
(٤) Egorger وتعني الذبح، rater أي أضاع أو فوّت عليه فرصة، émerveiller وتعني أثار الإعجاب، disparaître أي اختفى (المترجم).
(٥) Horloge تعني الساعة و rivière النهر (المترجم).

اللقاء من فوق مئات السنين

كان من الممكن لرواية سوليبو المدهش[١] أن تبدو لأول وهلة كرواية ذات طابع دخيل ومحلي، تُركّز على شخصية الراوي الشعبي، الشخصية التي لا يمكن تخيلها في مكان آخر. خطأ: رواية شاموازو هذه تتناول واحداً من أعظم الأحداث في تاريخ الثقافة: اللقاء بين الأدب الشفهي المشارف على الانتهاء والأدب المكتوب في طور ولادته. هذا اللقاء كان قد حدث في أوروبا في رواية بوكاشيو[٢]، ديكاميرون[٣]. دون الممارسة

(١) رواية لـــ باتريك شاموازو، صدرت عام ١٩٨٨ عن دار غاليمار (المترجم).

(٢) جيوفاني بوكاشيو، كاتب إيطالي صاحب رواية الديكاميرون.

(٣) **Décaméron** تعد ألف ليلة وليلة الإيطالية. حديقة الملذات الدنيوية في الترجمة العربية وهي رواية صدرت عام ٢٠٠٦ وقام بترجمتها إلى العربية صالح علماني. وعن الناشر: تجاوز جيوفاني بوكاشيو في «الديكاميرون» عصره، ليكشف عن الوجوه الخفية في الحياة في كتابه السحري المهيب «الديكاميرون تحفة التراث الإيطالي والإنساني، الكرنفال المترف بالحب والمتعة والجمال، صندوق الحكايات السرية والبهجة واللوعة والغواية والإمتاع والعشق والمجون والمكر والخديعة=

التي كانت ما تزال حية في حينها والرواة الذين كانوا يسلّون الرفقة، لم يكن بمقدور هذا العمل العظيم الأول في النثر الأوروبي أن يوجد. لاحقاً وحتى نهاية القرن الثامن عشر، من رابليه إلى لورانس ستيرن[١]، لم يتوقف صدى صوت الراوي عن الرنين في الروايات؛ كان الكاتب يتحدث إلى القارئ من خلال الكتابة ويتوجه إليه ويسبه ويمدحه؛ وكان القارئ بدوره ومن خلال قراءته يسمع مؤلف الرواية. كل شيء تغير في بداية القرن التاسع عشر؛ وبدأ إذن ما أسميه «الحقبة الثانية»[٢] من تاريخ الرواية: يتوارى كلام المؤلف خلف الكتابة.

= والإغراء والسخرية والتهكم والمؤانسة والهتك والشعوذة والتلبس والوله والحرية والاعتراف والتصابي والتنكر. كل هذا وغيره في قصص يومية مبهرة تحدث في الطريق أو وراء الأبواب المغلقة أو في الهواء الطلق أو في الغابة السحرية، بعيداً عن محاكم التفتيش والتزمت تنفلت الرغبات الطبيعية الحية العطشى وتتسامى في نزعاتها الحرة لترسم لوحة متحركة مدهشة قد تصدم الخائفين من الأشباح أو من أنفسهم، أو من الحقيقة العارية» (المترجم).

(١) كاتب قصة إيرلندي ولد عام ١٧١٣ في كلونميل.

(٢) «الحقبة الأولى «و» الحقبة الثانية». أتكلم عن هذا التقسيم الزمني (الشخصي جداً) لتاريخ الرواية (وكذلك للموسيقى) في *الوصايا المغدورة*، تحديداً في «ارتجال في ذكرى سترافينسكي». بصورة تخطيطية جداً: نهاية المرحلة الأولى من تاريخ الرواية يختلط برأيي بنهاية القرن الثامن عشر. يفتتح القرن التاسع عشر جمالية روائية مختلفة، منصاعة أكثر بكثير لقواعد محاكاة الواقع. الحداثوية الروائية =

«هكتور بيانشيوتي، هذا الكلام موجه لك»، هذا هو الإهداء المكتوب في مقدمة سوليبو المدهش. يقول شاموازو بإلحاح: الكلام وليس الكتابة. يرى نفسه كوريث مباشر للرواة، لا يصنف نفسه ككاتب بل «مُدونٌ للكلام». يريد أن يأخذ مكاناً هنا، على خريطة تاريخ الثقافة فوق القومي، حيث الكلام المحكي بصوت عال يعطي دوره للأدب المكتوب. يقول له الراوي المُتخيل في روايته والمدعو سوليبو: «كنت أتكلم، ولكن أنت كنت تكتب معلناً أنك قادم من الكلام». شاموازو هو الكاتب الذي أتى من الكلام.

ولكن مثلما سيزر ليس ميسكيبفيتش، فإنَّ شاموازو ليس بوكاشيو. إنه كاتب بكل ما تحمله الرواية الحديثة من إفراط في الدقة، وبصفته (حفيد جويس أو بروش) الذي يمد يده لسوليبو في لحظة ما قبل التاريخ الشفهي للأدب. تمثل سوليبو المدهش إذن لقاءً من فوق مئات السنين. يقول سوليبو لشاموازو، «تمد لي يدك من فوق المسافة».

قصة سوليبو المدهش: في ساحة تدعى سافان في فورت دي فرانس[1]، يتكلم سوليبو أمام جمهور صغير (شاموازو من

= التي تتحرر من عقائد «الحقبة الثالثة» يمكن أن نطلق عليها اسم «المرحلة الثالثة»، هذا في حال كنا نقبل بهذا التقسيم الزمني (الشخصي بشكل خالص) (المؤلف).

(١) Fort-de- France.

بينهم) كان قد تجمّع هنا بالصدفة. يموت في منتصف خطابه. كونغو العجوز الزنجي يعرف: إنه مات من ذبحة كلامية. هذا التفسير لا يقنع كفايةً الشرطة التي ينتابها فوراً الغضب من الحادث وترهق نفسها للكشف عن القاتل. تتبع الشرطة مجموعة من التحقيقات الكابوسية القاسية، التي ترتسم من خلالها شخصية الراوي الراحل أمامنا ويموت اثنان من المشتبه بهم تحت التعذيب. في النهاية، يستبعد التشريح أية جريمة قتل : مات سوليبو بطريقة غير قابلة للشرح: ربما حقاً من ذبحة كلامية.

في الصفحة الأخيرة من الكتاب، ينشر المؤلف خطاب سوليبو، الخطاب الذي سقط ميتاً في منتصفه. هذا الخطاب المتخيَّل، الذي هو بمثابة شعر حقيقي، يمثل مدخلاً لجمالية الشفاهية: إن ما يرويه سوليبو ليس قصة، إنها أحاديث، تخيلات، تلاعبات جناسية بالألفاظ ومزحات، إنها ارتجالات، إنها كلام تلقائي (كما أن هنالك ثمة «كتابة تلقائية»). وبما أن الأمر يتعلق بالكلام «وباللغة التي سبقت الكتابة» إذن، فإن قواعد الكتابة لا تمارس سلطتها هنا: ليس هناك إذاً علامات التنقيط والفواصل: خطاب سوليبو سيل من نقط وفواصل ومقاطع، إنه كمونولوج مولي الطويل في نهاية أوليس(١). (مثال آخر لنثبت أن الفن الشعبي والفن الحديث يستطيعان في لحظة معينة من التاريخ أن يتصافحا).

---

(١) Ulysse.

اللامعقول لدى رابليه،
وكافكا وشاموازو

إن أكثر ما يعجبني لدى شاموازو مخيلته المتذبذبة بين المعقول واللامعقول، وأتساءل من أين تأتي هذه المخيلة وأين تقع جذورها.

السريالية؟ كانت مخيلة السرياليين تتطور بشكل خاص في الشعر وفي الرسم. في حين أن شاموازو روائي، فقط روائي.

كافكا؟ نعم لقد أعطى مشروعية اللامعقول في فن الرواية. إلاّ أن سمة التخيل عند شاموازو متأثرة قليلاً جداً بالكافكية.

«سيداتي سادتي الذين يرافقوني» هكذا يفتتح شاموازو روايته الأولى أخبار المآسي السبع. «أيها الأصدقاء»، يكرر مرات عديدة متوجهاً لقراء سوليبو المدهش. هذا يستحضر رابليه الذي بدأ رواية الشره بالزجر: «سكارى معروفون جداً، وأنتم، المصابين بالسفلس المتحذلقين جداً...». إن الذي يتكلم هكذا مع قارئه بصوت عال والذي يستثمر كل جملة من تفكيره، من فكاهته ومن استعراضاته، يستطيع بسهولة أن يفرط في المبالغة

والخداع وأن ينتقل من الواقع إلى المستحيل، إذ أن العقد بين الروائي والقارئ كان على هذا النحو، مختوماً في عهد «الحقبة الأولى» من تاريخ الرواية، عندما لم يكن بعد صوت الراوي قد توارى بصورة تامة خلف الحروف المطبوعة.

مع كافكا نجد أنفسنا في مرحلة زمنية أخرى من تاريخ الرواية؛ اللامعقول عنده مدعمٌ بالوصف؛ هذا الوصف بعيد جداً عن أن يكون شخصياً، وموحٍ بشدة إلى درجة أن القارئ يدخل في عالم من الخيال وكأنه فيلم: مع أن لا شيء يشبه تجاربنا، قوة الوصف تجعل كل شيء قابلاً للتصديق؛ في حالة جمالية كهذه، كان صوت الراوي الذي يتكلم ويمزح ويعلق ويستعرض، قادراً على كسر الوهم وتحطيم السحر المؤذي. من المستحيل تصور كافكا يبدأ القصر بالتوجه إلى القراء بفرح «سيداتي سادتي الذين يرافقوني...».

في المقابل، اللامعقول عند رابليه لا يأتي إلاّ من طلاقة الراوي. يغازل بانورج إحدى السيدات، لكنها ترده. لينتقم منها، ينثر على ملابسها مفرزاً حديثاً من عضو جنسي لكلبة. فتنقض عليها جميع كلاب المدينة وتلحق بها وتتبول على ثوبها وعلى ساقيها وعلى ظهرها، ثم تصل إلى بيتها فتتبول الكلاب على باب البيت إلى درجة أن بولها يسيل في الشوارع كجدول يسبح فيه البط.

جثة سوليبو ممدة على الأرض؛ تريد الشرطة نقلها إلى معرض الجثث. لكن لم يكن بمقدور أحد رفعها؛ «بدأ وزن سوليبو يصبح طناً، كجثث الزنوج التي كانت تثير غيرة الحياة». نطلب الدعم، سوليبو يزن طنان، خمسة أطنان. نستقدم رافعةً للتحميل. ما أن تصل الرافعة حتى يبدأ سوليبو بفقدان وزنه. ويبدأ قائد الدورية برفعه وذلك بمسكه «بأطراف إصبعه الصغير. وأخيراً يشرع بمعالجات يدوية بطيئة لدرجة أن المشهد أدهش الجميع. عبر التواءات بسيطة في المعصم، كان يمرر الجثة من الخنصر إلى الإبهام ومن الإبهام إلى السبابة ومن السبابة إلى الوسطى...»

أيها السادة والسيدات في الصحبة، أيها السكارى المعروفون جداً، أيها المتحذلقون المصابون بالسفلس، مع شاموازو تشعرون أنكم أقرب بكثير لرابليه منه لكافكا.

*   *   *

وحيداً كالقمر

في جميع لوحات بريلور يظهر القمر على شكل هلال وفي وضع أفقي مع طرفيه المتجهين نحو الأعلى، كجندول يطفو على أمواج الليل. هذه ليست من مخيلة الرسام، إنها حقاً حال القمر في المارتينيك. الهلال في أوروبا في وضعية الوقوف: ميّال للقتال، شبيه بحيوان صغير مفترس يجلس متأهباً للقفز، أو إذا أردتم، شبيه بمنجل مسنون بالكامل؛ القمر في أوروبا هو قمر الحرب. القمر في المارتينيك مسالم. لهذا السبب، ربما، منحه إرنست لوناً حاراً ومذهباً؛ في لوحاته الأسطورية، يمثل سعادة لا يمكن بلوغها.

غريب: أتحدث عن هذا الموضوع مع بعض المارتينيكيين وأستنتج بأنهم لا يعرفون ما هو الجانب المحسوس من القمر في السماء. أسأل الأوروبيين: هل تتذكرون القمر في أوروبا؟ ما هو شكله عندما يظهر، ما هو شكله عندما يغيب؟ لا يعرفون. الإنسان لم يعد ينظر إلى السماء.

مهملٌ، نزل القمر إلى لوحات بريلور. لكن أولئك الذين لم يعودوا يرونه في السماء لن يروه في اللوحات أيضاً. إرنست، أنت وحيد. وحيدٌ كالمارتينيك في وسط المياه. وحيدٌ كشهوة ديبستر في دير الشيوعية. وحيدٌ كلوحة لفان كوخ تحت نظرة السائحين السخيفة. وحيدٌ كالقمر الذي لا يراه أحد.

(١٩٩١)

*   *   *

VI
في مكان آخر

المنفى المُخلِّص

حسبَ رأي ڤيرا لينارتوفا

في الستينيات، كانت ڤيرا لينارتوفا، شاعرة النثر التأملي المبهم وغير القابل للتصنيف، واحدة من الكتّاب الذين نالوا إعجاباً كبيراً في تشيكوسلوفاكيا. هاجرت من البلاد بعد عام ١٩٦٨ لتذهب إلى باريس حيث بدأت بالتأليف والنشر باللغة الفرنسية. نظراً إلى أنها كانت معروفة بطبيعتها الميّالة إلى العزلة، فقد أدهشت جميع أصدقائها عندما قبلت في بداية التسعينيات دعوة معهد براغ الفرنسي لتشارك في مؤتمر مكّرس لمناقشة إشكالية المنفى. لم أقرأ أبداً عن هذا الموضوع شيئاً خارجاً عن التقليد وحاد الإدراك كهذا.

النصف الثاني من القرن الماضي كان قد جعل الجميع على درجة عالية من الحساسية فيما يتعلق بمصير الناس الذين طُردوا من بلادهم. هذه الحساسية التي يرثى لها كانت قد أعطت مسألة المنفى صبغة أخلاقية مثيرة للدموع، وأخفت السمة الملموسة لحياة المنفى، هذه الحياة التي - حسب رأي لينارتوفا - عرفت

في معظم الأحيان كيف تحول إقصاءها إلى انطلاقة مُخلّصة «نحو مكان آخر، مجهول بالمطلق ومفتوح أمام كافة الاحتمالات». إنها بكل وضوح محقة ألف مرّة! وإلاّ كيف لنا أن نفهم الشيء المهين على ما يبدو، أنه بعد نهاية الشيوعية لا أحد تقريباً من الفنانين العظماء المهاجرين استعجل العودة إلى البلاد؟ كيف ؟ ألم تحفزهم نهاية الشيوعية على الاحتفال في وطنهم الأم بعيد العودة الكبير؟ حتى ولو كانت هذه العودة لا تنم عن رغبة - بسبب الخيبة العامة - ألم يكن بمقدورها أن تكون واجبهم الأخلاقي ؟ تقول لينارتوفا: «الكاتب قبل كل شيء إنسان حر، وواجب المحافظة على استقلاليته ضد أي نوع من الضغوط يأتي قبل أي اعتبار آخر. لن أتكلم الآن عن هذه الضغوط الرعناء التي تسعى السلطة غير الشرعية لفرضها، وإنما عن القيود - التي بقدر ما هو صعب إفسادها بقدر ما هي عن حسن نية - التي نفرضها باسم مشاعر الواجب نحو الوطن». نحن في الواقع نجتّر صيغاً جاهزة عن حقوق الإنسان ونؤكد في ذات الوقت على اعتبار الفرد كمالكٍ لأمته.

وتذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: «لم أختر فقط المكان الذي أردت العيش فيه، لكني اخترت أيضاً اللغة التي أردت التكلم بها». يعارضونها: أوليس الكاتب، باعتباره إنساناً حراً، حارساً للغته؟ أوليس هذا هو معنى مهمته؟ تجيب لينارتوفا: «نزعم في

معظم الأحيان أن الكاتب، كائناً من يكون، ليس حراً في حركته لأنه يبقى مرتبطاً بلغته من خلال رابطٍ لا يمكن فسخه. أظن بأن الأمر يتعلق هنا أيضاً بواحدة من هذه الأساطير التي يستخدمها الناس المرتابون كعذر...» إذ إن «الكاتب ليس مرهوناً للغةٍ وحيدة». جملة تحررية عظيمة. وحده قِصَر الحياة يمنع الكاتب من أن يستخلص كل النتائج من هذه الدعوة إلى الحرية.

تقول لينارتوفا: «عواطفي تتجه للترحال، لا أشعر بروح الاستقرار. أملك الحق كذلك في قول أن منفاي حقق ما كان منذ الأزل أغلى رغباتي: العيش في مكان آخر». هل تبقى لينارتوفا تشيكية عندما تكتب بالفرنسية؟ لا. هل تصبح كاتبة فرنسية؟ ولا هذا أيضاً. إنها في مكان آخر. في مكان آخر كما كان شوبان في الماضي، في مكان آخر كما كان لاحقاً نابوكوف وبيكيت وسترافنسكي وغومبروفيتس، كل واحد على طريقته. بكل تأكيد، كل واحد يعيش منفاه بطريقته، التي لا يمكن تقليدها، وتجربة لينارتوفا هي حالة بحد ذاتها. هذا لا يمنع أنه بعد نصها الراديكالي اللامع، لم يعد بمقدورنا أن نتكلم عن المنفى كما تكلمنا عنه حتى الآن.

* * *

عزلة الغريب التي لا تُمس
(أوسكار ميلوش)

(١)

رأيت اسم أوسكار ميلوش لأول مرّة في الأعلى من عنوان سيمفونية نوفمبر مترجمة إلى التشيكية ومنشورة بعد الحرب بشهور في إحدى مجلات الطليعيين التي كنت واحداً من قرائها المثابرين في السابعة عشرة من عمري. بعد ثلاثين سنة لاحقاً، في فرنسا، أدركت إلى أي مدى كنت مفتوناً بهذا الشعر، حيث ولأول مرّة استطعت فتح كتاب ميلوش الشعري بالنسخة الأصلية الفرنسية. عثرت بسرعة على سيمفونية نوفمبر وسمعت في ذاكرتي عند قراءتها كل الترجمة التشيكية (الرائعة) لهذه القصيدة التي لم أنس منها ولا كلمة واحدة. في هذه النسخة التشيكية، تركت القصيدة أثراً عميقاً في نفسي، ربما أكثر من الشعر الذي كنت قد التهمته في الحقبة نفسها، كأشعار أبولينير أو رامبو أو نيزفال أو ديسنوس. هؤلاء الشعراء أثاروا إعجابي بلا شك، ليس فقط من خلال جمال أبياتهم الشعرية، بل أيضاً

من خلال الأسطورة التي أحاطت بأسمائهم المقدسة، والتي كانت تخدمني ككلمة عبور تجعلني معروفاً بين معاصري الحديثين والمطّلعين. لكن لم يكن هناك أي أسطورة محيطة بميلوش: اسمه المجهول تماماً لم يكن يعني لي شيئاً، ولم يكن يعني شيئاً لأي أحد من المحيطين بي. لم أكن في حالته مفتوناً بأسطورة، وإنما بجمالٍ مؤثرٍ في حد ذاته، وحيداً وعارياً دون أي دعم من الخارج. لنكن صادقين: قلّما يحدث هذا.

(٢)

ولكن لماذا هذه القصيدة بالتحديد؟ أعتقد أن المهم كان يكمن في اكتشاف شيء ما لم أكن أبداً قد قابلته في أي مكان آخر: اكتشاف النموذج الأصلي لصيغة الحنين الذي يعبر عن نفسه، نحوياً، ليس من خلال الماضي وإنما من خلال المستقبل. مستقبل الحنين النحوي. الصيغة النحوية التي تُلقي بالماضي الحزين في المستقبل البعيد؛ والتي تحول الذكرى السوداوية للذي لم يعد كذلك، إلى حزن يفطر القلب، وعدٍ غير قابل للتحقيق.

ألم جميل! سترتدين البنفسجي الشاحب

وزهور قبعتك ستصبح حزينة وصغيرة

(٣)

أتذكر تشخيص راسين في الكوميديا الفرنسية. كان الممثلون ينطقون بآخر الكلمات وكأنها من النثر وذلك لجعلها تبدو طبيعية، كانوا يمحون علامة الوقف بصورة منتظمة في ختام الأبيات الشعرية؛ من المستحيل التعرف على إيقاع البحر الإسكندري[١] أو سماع القوافي. كانوا ربما يظنون أنهم يتفاعلون بتناغم مع روح الشعر الحديث الذي تخلّى منذ وقت طويل عن هذا البحر، ومع الوزن الشعري ومع القافية. لكن بيت الشعر الحر، في لحظة ولادته، لم يكن يرغب بأن يُكتب الشعر نثراً! كان يريد تخليصه من دروع علم العروض ليكتشف موسيقية أخرى طبيعية أكثر وأغنى. سوف تحتفظ أذنيّ إلى الأبد بالصوت الرخيم لعظماء الشعراء (تشيكيين وفرنسيين على حد سواء) وهم يلقون بأبياتهم الشعرية! والبيت الشعري الحر من البحر الإسكندري هو أيضاً كان وحدةً موسيقية دون انقطاع تنتهي بوقفة. يجب جعل هذه الوقفة مسموعة، في البحر الإسكندري وفي بيت الشعر الحر على حد سواء، حتى لو كان هذا يتعارض مع منطق الصيغة النحوية للجملة. في هذه الوقفة تحديداً يجب كسر النحو الذي تقوم عليه الدقة اللحنية المفرطة

---

(١) البحر الإسكندري هو بحر شعر يتألف من اثني عشر مقطعاً صوتياً. (المترجم).

(الإثارة اللحنية) للإمتداد[1]. تأسس اللحن المؤلم في سيمفونيات ميلوش على تتابع في المعاظلات. المعاظلة عند ميلوش هي صمت قصير مندهش أمام الكلمة التي ستصل إلى بداية الخط الذي يتلو:

والدرب المظلم سيصبح هنا ندياً جداً
من صدى الشلالات. وسأكلمك
عن المدينة على سطح الماء وعن رابي بشاراش
عن ليالي فلورنسا. وسيكون هناك أيضاً

(٤)

في العام ١٩٤٩، ألّف أندريه جيد لدار غاليمار انطولوجيا الشعر الفرنسي. كتب في التمهيد: «يلومني X على عدم منحي أي شيء لميلوش. [...] هل كان هذا نسياناً؟ لا ليس كذلك. بل لأني لم أجد الشيء الذي بدا لي يستحق بشكل خاص أن يكون

---

(١) الامتداد: إصطلاحاً هو كسر الوحدة النحوية وتفكيكها لتوليد الدلالات سواء كانت بالكلمة أو بالعبارة أي الجملة. واستخدم هذا الأسلوب في الكتابات الفرنسية المغرقة في شعريتها وتتم فيما يشبه عملية التقديم والتأخير لتعقب الدلالة ومفاجأة القارئ .علماً أن كونديرا اختار في الكتاب مصطلح(Enjam bement) وتعني في القاموس ***المعاظلة*** «وهو التضمين لدى البلاغين العرب» أي ارتباط معنى القافية في بيت الشعر بمعنى البيت الذي يليه. (المترجم).

موقع استشهاد. أكرر: ليس لخياري أي علاقة بشيء تاريخي، وإنما النوعية وحدها هي من جعلني أقرر». كان في تغطرس أندريه جيد شيءٌ من حسن الإدراك: لم يكن لأوسكار ميلوش مكانٌ في هذه الانطولوجيا؛ فشعره ليس فرنسياً؛ كان قد لجأ إلى لغة الفرنسيين وكأنها دير للرهبان، لكنه حافظ على أصوله البولونية اللاتينية. لننظر إلى رفض جيد إذن، كطريقة نبيلة لحماية عزلة الغريب التي لا تُمس؛ الغريب.

* * *

العداوة والصداقة

ذات يوم، في بداية السبعينيات، وخلال الاحتلال الروسي للبلاد، كنا أنا وزوجتي مطرودين من عملنا وفي وضع صحي سيء، ذهبنا لزيارة طبيب معروف في مستشفى يقع في ضواحي براغ، كان هذا الطبيب صديقاً لجميع المعارضين، الأستاذ إسماعيل، الحكيم العجوز اليهودي كما كنا نسميه. التقينا عنده بـــ .E، صحافي مطرود هو أيضاً من كل مكان، وكذلك في حالة صحية سيئة، بقينا نحن الأربعة مدة طويلة نتحدث، سعداء بجو المودة المتبادلة.

عند العودة، أخذنا .E في سيارته وبدأ يتكلم عن بوهيميل اهرابال، الكاتب التشيكي الأعظم شأناً والذي مازال حياً، بطريقة مليئة بالفانتازيا دون حدود، غني بالتجارب العامية (رواياته تعج بشخصيات من الناس العاديين جداً)، كان مقروءاً ومحبوباً بشدة (موجة فن التصوير السينمائي الشابة عبدته بأكملها وكأنه قديسها الحامي). كان بعيداً تماماً عن السياسة. الشيء الذي لم يكن بريئاً، في نظام سياسي «كان الجميع فيه سياسيون»: كان بعده

عن السياسة يسخر من العالم الذي كانت الإيديولوجيات تجتاحه. لهذا السبب ولمدة طويلة كان فقد حظوته (بالنسبة لجميع المناسبات الرسمية كان شخصاً لا يمكن الاستفادة منه)، لكن ولنفس السبب (لم يلتزم أبداً ضد أي نظام أيضاً) وخلال الاحتلال الروسي كان قد تُرك بسلام واستطاع من هنا وهناك أن ينشر بعض الكتب.

كان .E يشتمه بعنف: كيف له أن يقبل نشر كتبه في حين أن زملاءه ممنوعين من النشر؟ كيف له أن يضمن موقف النظام بهذه الطريقة؟ دون أي كلمة اعتراض واحدة؟ تصرفه مكروه واهرابال ليس إلاّ متآمراً.

اهتجت بنفس الطريقة : أي عبث أن ننعت اهرابال بالعميل إذا كانت روح كتبه وطرافتها وصورها تتعارض حتى مع عقلية من يحكمنا ويريد خنقنا في قميصه الجبري؟ إن العالم الذي نستطيع فيه قراءة اهرابال يختلف تماماً عن ذلك العالم الذي سيكون صوته فيه غير مسموع. كتاب واحد فقط من كتبه يقدم خدمة للناس ولحرية تفكيرهم أكثر بكثير من حركاتنا جميعاً ومناداتنا الاحتجاجية! وتحول النقاش بسرعة في السيارة إلى خصام حقود.

بالتفكير لاحقاً بما حدث ومندهشاً من هذا الحقد (الحقيقي والمتبادل بشكل كامل)، قلت لنفسي: إن وفاقنا عند الطبيب كان

عابراً، وذلك بسبب الظروف التاريخية الخاصة التي جعلتنا مُضطهدين؛ أما عدم اتفاقنا فقد كان عميقاً ومستقلاً عن الظروف؛ إنه عدم الاتفاق بين أولئك الذين يعتبرون الكفاح السياسي أسمى من الحياة الواقعية ومن الفن والتفكير، وأولئك الذين بالنسبة لهم معنى السياسة أن تكون في خدمة الحياة الواقعية والفن والتفكير. ربما كان لكل واحد من هذين الموقفين مشروعيته، إلاّ أنه لا يمكن التوفيق بينهما معاً.

في خريف ١٩٦٨، باعتبار أني استطعت قضاء أسبوعين في باريس، حالفني الحظ مرتين أو ثلاث بالتحدث مطولاً مع أراغون في شقته الواقعة في شارع فارين. لا، لم أفضِ له بالشيء العظيم، لكني سمعته. وباعتبار أنني لم أقرأ جريدة أبداً، فإن ذكرياتي عن كلامه كانت مبهمة؛ لا أتذكر إلاّ موضوعين يخطران في بالي: كلمني كثيراً عن أندريه بريتون الذي كان قد تقرّب منه في نهاية حياته تقريباً؛ وعن فن الرواية. حتى إنه في التمهيد الذي أعده لرواية المزحة (المكتوبة قبل شهر من لقائنا) قام بمديح للرواية كما يراها: «الرواية كالخبز، مهمة جداً للإنسان»؛ كان دائماً يحثني خلال زياراتي للدفاع عن «هذا الفن» (هذا الفن «الذي فقد سمعته» كما كتب في تمهيده؛ أخذت هذه الصيغة ثم أعدت توظيفها لتكون عنواناً لأحد فصول فن الرواية).

احتفظت من لقاءاتنا بشعور أن السبب الأكثر عمقاً لانقطاعه عن السرياليين لم يكن سياسياً (طاعته للحزب الشيوعي) وإنما جمالياً (إخلاصه للرواية وللفن «الذي فقد سمعته» من خلال السرياليين) وكان يبدو لي أني أواجه مأساة حياته المضاعفة: شغفه بفن الرواية (ربما حقل عبقريته الأساسي) وصداقته لبريتون (أعرف هذا الشعور اليوم: في عصر الموازنة، الجرح الأكثر إيلاماً هو جرح الصداقات المنتهية؛ وليس هناك حماقة أكبر من التضحية بالصداقة من أجل السياسة. أنا فخور بأني لم أفعلها في حياتي. كنت معجباً بميتران الذي عرف كيف يحافظ على إخلاصه لأصدقائه القدامى. وبسبب هذا الإخلاص تمت مهاجمته بعنف شديد في نهاية حياته. إنه الإخلاص عينه الذي كان يمنحه نبلَه).

تعرفت بعد سبع سنوات من لقائي بأراغون على إميه سيزر الذي اكتشفت شعره بعد الحرب مباشرةً من خلال الترجمة التشيكية لإحدى مجلات الطلائع (نفس المجلة التي عرفتني على ميلوز). كان ذلك في باريس في مرسم فريدو لام؛ إميه سيزر شاب مفعم بالحياة وجذاب، أمطرني بوابل من الأسئلة. أول سؤال: «كونديرا، هل عرفت نزفال؟ - بالطبع. لكن كيف تعرفت عليه أنت؟» لا، لم يكن قد تعرف عليه، لكن أندريه بريتون حدثه عنه كثيراً. بحسب آرائي السابقة، وحسب سمعته

كرجل متشدد، لم يكن بمقدور بريتون أن يتكلم عن فيتسلاف نزفال إلاّ بالسوء، نزفال الذي انفصل قبل بضع سنوات عن مجموعة السرياليين التشيك مفضلاً بذلك الطاعة والولاء لصوت الحزب (تقريباً كما فعل أراغون). ومع أن سيزر كرّر على مسامعي أنه في عام ١٩٤٠، عندما كان بريتون يقيم في المارتينيك، كان يحدثه عن نزفال بود. وقد أثّر هذا بي. كما أني أتذكر جيداً أن نزفال لطالما تكلم هو أيضاً عن بريتون بود.

إن أكثر ما صدمني في المحاكمات الستالينية الكبرى هو إقرار رجال الدولة الشيوعية البارد وموافقتهم على إرسال أصدقائهم إلى الموت. إذ إن جميعهم كانوا أصدقاء، أعني أنهم كانوا معروفين بالعلاقة الحميمة التي تربطهم، عاشوا معاً أوقات عصيبة من هجرة واضطهاد وكفاح سياسي طويل. كيف استطاعوا أن يضحوا وبهذه الطريقة التي تقشعّر لها الأبدان، بصداقتهم؟

لكن، هل كانت حقاً صداقة؟ هناك علاقة إنسانية يُعبر عنها باللغة التشيكية بكلمة "soudruzstvi" أي الرفيق، علماً أن «صداقة الرفاق» تعني الود الذي يجمع بين من يقود نفس الكفاح السياسي. عندما يختفي الإخلاص المشترك للقضية يختفي معه سبب الود أيضاً. إلاّ أن الصداقة التي تخضع لمصلحة أعلى من الصداقة نفسها، ليست أبداً صداقة.

تعلمنا في زمننا هذا أن نُخضع الصداقة لما نطلق عليه اسم المعتقدات، حتى إننا نفعل ذلك بفخر وبصدق نابع من الأخلاق. يلزمنا في الواقع الكثير من النضج، لنفهم أن الرأي الذي ندافع عنه ليس إلاّ فرضيتنا المحببة، وغير الصحيحة حتماً، وأغلب الظن أنها عابرة، وأن ذوي العقل المحدود جداً هم فقط القادرين على ادعاء اليقين أو الحقيقة. بخلاف الوفاء الساذج لمعتقد ما، فإن الوفاء لصديق هو الفضيلة، الوحيدة ربما، والأخيرة.

أنظر إلى صورة رنيه شار بجانب هيدغر. أحدهما عرُف كمقاوم ضد الاحتلال الألماني والآخر حُقّر بسبب ميوله في مرحلة معينة من حياته إلى النازية حديثة الولادة. تعود الصورة إلى سنوات ما بعد الحرب. نراهما فيها من جهة الظهر؛ القبعة على الرأس، أحدهما طويل والآخر قصير، يسيران في الطبيعة. أحب هذه الصورة كثيراً.

* * *

وفيّ لرابليه وللسرياليين

الذين كانوا ينقّبون في الأحلام

أتصفح كتاب دانيلو كيس[1]، كتاب تأملاته القديم، ولدي شعور بأني جالس في مواجهته في حانة قريبة من تروكاديرو، وهو يحدثني بصوته القوي الأجش وكأنه يؤنبني. من بين جميع

(١) كان دانيلو كيس يوغوسلافياً (ومتمسّكاً بكونه كذلك). وكان موضع تقدير رفيع من جانب العديد من الكتّاب في أنحاء العالم ولد «كيس» في عام ١٩٣٥ في سوبوتيكا، الواقعة على الحدود اليوغوسلافية المجرية، من أبٍ يهودي مجري وأمّ مونتينيغرية الأصل. وفي العام ١٩٣٩، أي عندما كان في الرابعة من عمره، عُمِّد في كنيسة أرثوذوكسية في نوفي ساد، في فويفودين (مقاطعة في شمال صربيا)، وكانت الغاية الأولى من هذه المعمودية طبعاً هي حمايته من التصفيات المعادية للسامية التي كانت بدأت ترتسم في الأفق آنذاك. وبعد مآسي «الأيام الباردة» في نوفي ساد، في كانون الثاني / يناير عام ١٩٤٢ (حيث ارتكب الفاشيون المجريون مجزرتهم ضدّ اليهود والصرب في فويفودين)، سيتنقل للعيش حتى الثالثة عشرة من عمره في مسقط رأس والده الذي أُخذ إلى أوشفيتز ولم يرجع منها، وستشكّل هذه البلدة الصورة المركزية في ثلاث من رواياته (المترجم).

الكتّاب من أبناء جيله الذين قطنوا باريس في الثمانينيات، فرنسيين كانوا أم أجانب، كان كيس أكثرهم تخفياً. لم يكن للإلهة المسماة Actualité أي سبب يجعلها تصوّب أنوارها نحوه. يقول في كتاباته «أنا لست بمنشق». حتى أنه لم يكن مهجّراً. كان يسافر بحرية بين بلغراد وباريس. لم يكن إلاّ «كاتباً هجيناً قادماً من عالم مغمور في أوروبا الوسطى». لكن على الرغم من كونه مغمور، فإن هذا العالم كان خلال حياة دانيلو (المتوفى عام ١٩٨٩) تلخيصاً لمأساة أوروبية. يوغسلافيا: حربٌ دامية طويلة (وظافرة) ضد النازية؛ الهولوكست[١] الذي كان يقتل اليهود في أوروبا الوسطى بشكل خاص (من بينهم والده)؛ الثورة الشيوعية المتبوعة مباشرةً بانكسار مأساوي مع ستالين والستالينية (هي أيضاً ظافرة). إن كانت هذه المأساة التاريخية قد أثّرت فيه كثيراً، فإنه لم يجعل من رواياته أبداً قرابين للسياسة. هكذا استطاع أن يستوعب أكثر الأمور التي ينفطر لها القلب: المصائر المنسية منذ الولادة؛ التراجيديات المحرومة من الحبال الصوتية. كان يتفق مع أفكار أورويل[٢]، لكن كيف استطاع أن يحب ١٩٨٤ [٣]، الرواية التي تتقلّص فيها الحياة الإنسانية على

(١) ذبيحة تحرق بأكملها على سبيل العبادة عند اليهود.

(٢) جورج أورويل.

(٣) رواية لجورج أورويل.

يد مُخترق الشمولية[1] لتأخذ بُعداً سياسياً فقط، تماماً كما كان جميع ماويو[2] العالم يفعلون؟ مقابل خضوع الوجود هذا، كان كيس يدعو لنجدة رابليه ودعاباته ولنجدة السرياليين الذين كانوا «ينقبون في اللاوعي وفي الأحلام». أتصفح كتابه القديم وأسمع صوته القوي الأجش: «هذا المقام الكبير من الأدب الفرنسي، والذي بدأ مع فيلون، قد اختفى للأسف». ما إن فهم هذا حتى ازداد وفائه لرابليه وللسرياليين الذين كانوا «ينقبون في الأحلام» وليوغسلافيا التي تتقدم هي أيضاً بعيون معصوبة نحو التلاشي.

* * *

(١) أحد أشكال الحكم مبني على إخضاع الفرد للدولة وعلى السيطرة الصارمة على جميع مظاهر حياة الأمة وطاقاتها المنتجة.

(٢) أتباع ماو.

عن الربيعين العظيمين وعن عائلة سكفورتسكي

(١)

في أيلول عام ١٩٦٨ وعندما كنت مضطرباً بسبب مأساة الاجتياح الروسي لتشكسلوفاكيا، استطعت أن أمضي بضعة أيام في باريس حيث كان جوزيف وزدينا سكفورتسكي هناك أيضاً. تستحضرني صورة الشاب الذي كان يوجه كلامه لنا بعصبية: «ما الذي تريدونه بالضبط، أنتم التشيكيّون؟ أأتعبتكم الاشتراكية مسبقاً؟».

في الأيام نفسها كنا قد تناقشنا طويلاً مع مجموعة من الأصدقاء الفرنسيين الذين كانوا يسافرون في الربيعين، الباريسي والتشيكي، أحداث جلية تُشع بذات الفكر الثوري. الاستماع لهذا النقاش كان ممتعاً جداً، إلاّ أن سوء التفاهم كان مستمراً:

كان أيار باريس عام ٦٨ انفجاراً غير متوقع. ربيع براغ، نهاية عملية طويلة متأصلة في ردة فعل الإرهاب الستاليني في السنوات الأولى بعد ١٩٤٨.

كان أيار باريس - محمولاً قبل كل شيء على مبادرة شبابية - قد شكّل بصمة للشاعرية الثورية. أما ربيع براغ فقد كان مستلهماً من الشك الثوري اللاحق لدى اليافعين.

كان أيار باريس منازعة مرحة من الثقافة الأوروبية المنظور إليها على أنها ثقافة مملة ورسمية ومتصلبة. بينما ربيع براغ، فقد كان حماس الثقافة عينها التي بقيت ولمدة طويلة مخنوقة من الغباء الإيديولوجي ومن الدفاع عن المسيحية وعن عدم الإيمان التحرري على حد سواء، وبالطبع، من الفن الحديث (أقول الفن الحديث وليس فن ما بعد الحداثة).

كان أيار باريس يعلن عن أمميته. أما ربيع براغ فقد كان يرغب بمنح أمة صغيرة أصالتها واستقلالها من جديد.

هذان الربيعان غير المتزامنان جاءا كل منهما «وبالصدفة العجيبة» من حقبة تاريخية مختلفة والتقيا على «طاولة تشريح» العام ذاته.

(٢)

بداية الطريق نحو ربيع براغ محفور في ذاكرتي من خلال رواية الجبناء لسكفورتسكي[١] التي نُشرت عام ١٩٥٦ وقوبلت

---

(١) جوزيف سكفورتسكي كاتب تشيكي نال درجة الدكتوراه في الفلسفة عام ١٩٥١ (المترجم).

بمشهد الألعاب النارية الرائع من الحقد الرسمي. تتناول هذه الرواية نقطة انطلاق تاريخية عظيمة ممثلة بذلك انعطافاً كبيراً في الأدب: أسبوع من شهر أيار عام ١٩٤٥ تم خلاله ولادة الجمهورية التشيكية من جديد، وذلك بعد احتلال ألماني دام ست سنوات. ولكن ما سبب هذا الحقد؟ هل كانت الرواية شديدة العنف في معاداتها للشيوعية؟ على الإطلاق. يروي سكفورتسكي قصة شاب في العشرين من عمره متيم بموسيقى الجاز (مثل سكفورتسكي تماماً) أودى به إعصار بضعة أيام من حرب على مشارف الانتهاء، حيث كان الجيش الألماني يركع على ركبتيه، والمقاومة التشيكية تفتش عن نفسها برعونة، والروس يصلون. لا وجود لأي عدائية للشيوعية، وإنما، لموقف من الأعماق بعيد عن السياسة؛ حر، وخفيف، وبعيد عن الإيديولوجية بوقاحة.

ومن ثم وجود حس الدعابة في كل مكان، حس الدعابة غير الملائم. ما يجعلني أفكر بأن الناس في كل بقاع العالم تضحك بشكل مختلف. كيف لنا أن نعترض على حس الدعابة عند بيرتلوت برشت؟ إلاّ أن نصه المسرحي عن الجندي تشيفيك الشجاع، يثبت أنه لم يفهم أبداً أي شيء من الفكاهة لدى هاشيك(١). حس الدعابة لدى سكفورتسكي (كحس الدعابة لدى

---

(١) ياروسلاف هاشيك كاتب تشيكي ولد عام ١٩٢٣ في بوهيميا وهو معروف بحسه الفكاهي في الكتابة وروايته «مغامرات تشفيك» ترجمها إلى العربية توفيق الأسدي (المترجم).

هاشيك أو اهرابال[1])، إنه حس الدعابة لدى أولئك البعيدين عن السلطة، والذين لا يطالبون بها، ويتمسكون بقصة الساحرة العجوز العمياء التي لطالما أضحكتهم قراراتها الأخلاقية. أن تكون سنوات الثقافة التشيكية العظيمة العشر (على كل حال إنها آخر عشر سنوات يمكن أن نسميها عظيمة) قد بدأت في فجر الستينيات تماماً في إطار هذا الفكر الهزلي والمعادي للأخلاق والإيديولوجية، فأنا أجد أن هذا لا يخلو من مغزى.

(٣)

آه يا أحبتي من الستينيات: كنت حينها أحب أن أقول، بوقاحة: النظام السياسي المثالي، إنها ديكتاتورية متحللة؛ يعمل فيها الجهاز التعسفي بازدياد مضطرد بطريقة مختلّة، لكنه يبقى دائماً هنا كي يشحذ الفكر النقدي الساخر. لقد حاول أسياد الدولة في صيف ١٩٦٧ أن يزيدوا من قسوة سياستهم وذلك نتيجة

(١) ولد بوهوميل براهال في برنو بجمهورية التشيك (حاليا) عام ١٩١٤. وبعد طفولة قضاها في مقاطعة بوهيميا غادر إلى براغ عام ١٩٣٩ للالتحاق بكلية الحقوق، ولم يحصل على شهادة الدكتوراه في القانون إلا عام ١٩٤٦ بسبب إغلاق الجامعات التشيكية من طرف المحتلين الألمان، ولكنه لم يمارس المحاماة. ويعد بوهوميل إلى جانب ميلان كونديرا أحد كتاب تشيكيا الأكثر شهرة والذي ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات وقد أثرت أعماله بشكل ملحوظ في تطور الأدب التشيكي وخاصة في مجال النثر (المترجم).

مؤتمر اتحاد الكتّاب الجريء الذي أثار حفيظتهم تقديراً منهم أن الصفاقة قد تجاوزت حدها. إلاّ أن الفكر النقدي كان أصلاً قد تلوّث، حتى قررت إحدى اللجان المركزية في شهر كانون الثاني من عام ١٩٦٨ أن تكون مرؤوسةً من مجهول: ألكسندر دوبتشيك[١]. بدأ ربيع براغ: فَرَحاً، رفضت البلاد نمط الحياة المفروض من قبل روسيا؛ فُتحت حدود الدولة، وجميع المنظمات الاجتماعية (نقابات، اتحادات، جمعيات) الموجهة في الأصل لنقل إرادة الحزب إلى الشعب، أصبحت مستقلة وتحولت إلى أدوات غير متوقعة لديمقراطية غير منتظرة. نظام ناشئ (دون أي مشروع تمهيدي، بالصدفة تقريباً) تشكّل حقاً بصورة لا سابق لها: اقتصاد مؤمم ١٠٠%، زراعة في أيدي المتعاونين، لا وجود لأناس فاحشي الثراء، لا وجود لفقراء معدمين، المدارس والطب بالمجان، كذلك أيضاً: نهاية البوليس السري، نهاية الاضطهاد السياسي، حرية الكتابة دون رقابة، ومنه ازدهار الأدب والفن والفكر والمجلات. أجهل ما كانت

(١) في تشيكوسلوفاكيا في العام ١٩٦٨ توجه الشيوعيون الإصلاحيون نحو المُثُل الديمقراطية التي كانت متعمقة الجذور في البلاد في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية. وكان ألكسندر دوبتشيك، زعيم الشيوعيين التشيكوسلوفاكيين ورمز ربيع براغ، تجسيداً حياً للأمل في التطور الديمقراطي، والتعددية الحقيقية، والسبيل السلمي لدولة يحكمها القانون واحترام حقوق الإنسان (المترجم).

عليه وجهات النظر المتعلقة بمستقبل هذا النظام؛ ليس فقط في الوضع الجغرافي السياسي حينها، المعدوم بالتأكيد؛ ولكن في وضع جغرافي سياسي آخر؟ من له أن يعرف؟... في جميع الأحوال، لقد كانت هذه اللحظة التي وُجد فيها النظام رائعة.

في رواية معجزة في بوهيميا (التي اكتملت عام ١٩٧٠) يروي سكفورتسكي قصة تلك المرحلة بأكملها بين عامي ١٩٤٨ و١٩٦٨. والمفاجئ في هذه الرواية أنه يلقي بنظرته المرتابة ليس فقط على حماقة السلطة، وإنما أيضاً على المحتجين وعلى حركاتهم المغرورة، التي كانت تستقر على مسرح الربيع. لهذا السبب وبعد مصيبة الاجتياح، مُنع هذا الكتاب في تشكسلوفاكيا كجميع أعمال سكفورتسكي، وتمت معاملته بصورة سيئة من قبل المعارضين المصابين بعدوى فيروس المذهب الأخلاقي، الذين لم يتحملوا حرية الرؤية غير المناسبة وحرية التهكم غير الملائم.

(٤)

عندما تناقشتُ وعائلة سكفورتسكي في باريس أيلول عام ١٩٦٨، مع أصدقاء فرنسيين حول موضوع الربيعين، لم نكن خالين من الهموم: كنت أفكر في عودتي الصعبة إلى براغ، وهم بهجرتهم القاسية إلى تورنتو. شغف جوزيف بالأدب الأمريكي وبموسيقى الجاز سهّل عليهم هذا الخيار. (وكأن كل واحد يحمل في داخله منذ نعومة أظفاره منفاه المحتمل: فرنسا بالنسبة لي،

وأمريكا الشمالية بالنسبة لهم...) لكن مهما كان عظيماً حجم مواطنتهم العالمية، فإن عائلة سكفورتسكي كانت محبة للوطن. آه، أعلم، اليوم في عصر اللعبة التي يقودها دعاة التوحيد في أوروبا، علينا أن نقول (مستخفين بالكلمة) «أممي» بدلاً من «وطني». لكن اعذرونا، في هذا الزمن المنكوب، كيف سيكون بمقدورنا أن لا نكون وطنيين؟ لقد كانت عائلة سكفورتسكي تقطن في منزل صغير في تورنتو، وقد ترك الزوجان فيه ورشةً صغيرة لنشر أعمال الكتّاب التشيك الممنوعين في بلادهم. لم يكن هناك إذن شيء أكثر أهمية من هذا. إن الأمة التشيكية التي وُلدت أكثر من مرّة، لم تولد بفضل الفتوحات العسكرية وإنما بفضل أدبها. ولا أتكلم هنا عن الأدب كسلاح سياسي. أتكلم عن الأدب كأدب. أضف إلى ذلك، لم تبق منظمة سياسية إلاّ ومدّت عائلة سكفورتسكي بالمال، إذ إنهم كناشرين لم يكن بمقدورهم الاعتماد إلاّ على جهدهم وتقدمتهم الخاصة بهم. لن أنسى هذه العائلة أبداً. كنت أقطن باريس وقلب بلدي الأم كان بالنسبة لي تورنتو. لقد انتهى الاحتلال الروسي ولم يعد هناك من سبب يدعو لنشر كتب التشيك في الغربة. ومنذ ذلك الحين زدينا وجوزيف يزوران براغ من وقت لآخر، إلاّ أنهما يعودان دائماً ليعيشا في موطنهما. في موطن منفاهما القديم.

* * *

ستتنشّق وروداً من السفح

(آخر مرّة عند إرنست بريلور)

كالعادة كنا نشرب الروم الأبيض ممزوجاً بسكر أسمر وكانت النجوم على الأرض، نجوم كثيرة من نجوم السنوات الأخيرة. إلاّ أنني في ذلك اليوم كنت أركز على بضع لوحات حديثة جداً، مسنودة إلى الجدار وكانت هذه أول مرّة أراها فيها، تتميز عن سابقاتها من خلال اللون الأبيض الطاغي تقريباً. سألت: «هل ما زال الموت في كل مكان؟» «قال: نعم».

في الفترات السابقة، أجساد عارية دون رأس تُحلّق، فيما في الأسفل كلاب صغيرة تبكي في ليلة ليس لها نهاية. ظننت بأن هذه اللوحات الليلية استُلهمت من ماضي العبيد الذين يُمثل لهم الليل لحظة الحياة الحرة الوحيدة. «هل انتهى الليل بهجر لوحاتك البيضاء؟ - قال: لا. إنه الليل دائماً». فهمت إذن: فقط قلَبَ الليل قميصه على القفا. لقد كان ليلاً سرمدياً متوهجاً بعالم آخر.

شرح لي: في المرحلة الأولى من العمل، النجمة مفعمة بالألوان، ثم شيئاً فشيئاً تغطي الألوان البيضاء الرسم وكأنها

ستارةٌ من خيوط رفيعة أو مطر. قلت: «تزور الملائكة مرسمك في الليل وتتبول فوق لوحاتك بولاً أبيض».

إليكم اللوحة التي كنت أنظر إليها دون توقف: باب مفتوح على اليسار، جسد أفقي يطفو في الوسط وكأنه خارج من منزل. في الأسفل على اليمين، قبعة موضوعة. فهمت: ليس باباً لمنزل وإنما مدخلاً لقبر، كالذي نراه في المقابر في المارتينيك: خانات من البلاط الأبيض.

كنت أنظر إلى القبعة في الأسفل، مفاجئ جداً وجودها إلى جانب القبر. أهو حضورٌ لمادة ما غير ملائمة على الطريقة السريالية؟ الطريقة السريالية القديمة. كنت عند هوبير، صديق آخر من المارتينيك وأراني قبعة جميلة وكبيرة لوالده المتوفى منذ زمن بعيد وشرح لي: «إن القبعة تُمثل في ثقافتنا الذكرى التي يرثها أكبر الأبناء عن آبائهم».

الورود تطفوا حول الجسد الذي يحلق أو تنمو عليه. وفجأة تلمع في رأسي أبيات من الشعر، الأبيات التي أدهشتني عندما كنت شاباً، أبيات فرانتيسيك هالاس(١) التشيكية:

---

(١) يعتبر فرانتسيك هالاس من رواد الشعر في القرن العشرين، ولد عام ١٩٠١ في براغ وتوفي في العام ١٩٤٧ وكان كذلك مترجماً وناقداً أدبياً (المترجم).

ستتنشّق وروداً من السفح

عندما ستعيش موتك

وترمي في الليل

درع حبك

وكنت أرى وطني الأم، وطن الكنائس الباروكية والمقابر والتماثيل الباروكية مع تسلط فكرته عن الموت، تسلط فكرته عن الجسد الراحل الذي لم يعد ملكاً للأحياء، لكن وعلى الرغم من تحلله، لا يتوقف عن كونه جسداً ومادةً للحب والحنان والرغبة. وكنت أرى أمامي إفريقيا الزمن الغابر وبوهيميا الزمن الغابر، قرية عبيد صغيرة ومساحات باسكال اللامنتهية، السريالية والباروك، هالاس وسيزر، الملائكة التي تتبول والكلاب الباكية، وطني ومكاني الآخر.

* * *

VII
حبي الأول

السباق العظيم لذي الساق الوحيدة

لو سُئلت عن الذي يجعل وطني الأم مندرجاً بشكل دائم في موروثاتي الجمالية، لن أتردد في الإجابة: من خلال موسيقى جاناسيك[1]. لقد لعبت التطابقات المتعلقة بالسيرة الذاتية دورها في هذه المورثات: قضى جاناسيك حياته كلها في برنو، كوالدي عازف البيانو الشاب، الذي كان يشكل في برنو جزءاً من دائرة مفتونة (ومعزولة) من معارف جاناسيك والمدافعين عنه؛ عندما وُلدت، كان قد مضى عام على رحيله عن برنو، ومنذ نعومة أظفاري كنت كل يوم أستمع إلى موسيقاه التي يعزفها والدي أو طلابه على البيانو. عام ١٩٧١، في مرحلة مظلمة من الاحتلال، مَنَعتُ إلقاء أي خطاب في جنازة والدي، فقط أربعة من الموسيقيين قاموا بعزف رباعي الآلات الوترية الثاني لجاناسيك في المحرقة.

---

(١) ليوس جاناسيك، مؤلف موسيقي تشيكي ولد فى عام ١٨٥٤ وتوفى فى عام ١٩٢٨ وقد وضع جاناسيك في مستهل القرن العشرين، بعض الأوبرات التي أوضحت اهتمامه بالموسيقى المورافية الشعبية. ويستمتع كثير من السكان الآن في جمهورية تشيكيا بالموسيقى الريفية وموسيقى الجاز وموسيقى الروك (المترجم).

هاجرت بعد أربعة أعوام إلى فرنسا، مأزوماً بقدر بلادي، قمت بالتحدث طويلاً وأكثر من مرّة في الراديو عن أعظم مؤلفيها الموسيقيين. وقبلت بكل سرور أن أكتب لاحقاً في مجلة موسيقية نقداً لاسطوانات من موسيقاها، مسجلة في تلك السنوات (بداية التسعينيات). نعم لقد كانت متعة، لكن وبسبب مستوى العزف المتباين بصورة لا تصدق - والمتدني غالباً - كانت هذه المتعة تفقد بريقها. من بين جميع هذه الاسطوانات، اثنتين فقط نالتا إعجابي: مقطوعات البيانو المعزوفة من قبل آلان بلانيه، والرباعيات الوترية المعزوفة من قبل بيرغ فيينا الرباعي. للإشادة بهذه الاسطوانات (وبهدف مجادلة الآخرين في الكتابة) حاولت أن أعرّف نمط جاناسيك : «مجاورةٌ حد التلامس بشكل يُسكر، بين أفكار موسيقية متباينة بشدّة، تتبع بعضها البعض بسرعة دون توقف وترّن معاً في معظم الأحيان؛ إنه التوتر بين القسوة والحنان في مساحة مختزلة إلى أبعد حد. كذلك هو توتر بين الجمال والقبح، إذ أن جاناسيك يعد، ربما، واحداً من بين المؤلفين الموسيقيين النادرين الذين عرفوا كيف يطرحون من خلال موسيقاهم السؤال الذي يعرفه كبار الرسامين، ذلك السؤال المتعلق بالقبح كمادة لعمل فني. (المقاطع المعزوفة مثلاً في الرباعيات Sul ponticello التي تمتلئ بالصرير محولةً الصوت الموسيقي إلى صخب.)» لكن حتى هذه الاسطوانة التي أسعدتني، كانت مرفقة بنص يقدم جاناسيك بغباء من منظور قومي، جاعلاً منه «تلميذاً

روحياً لسميتانا[1]» (علماً أن جاناسيك كان نقيضاً له!) هذا النص يختزل قدرة جاناسيك على التعبير، إلى نزعة عاطفية رومانسية لمرحلة تاريخية غابرة.

أن تُؤدى نفس الموسيقى وتُعزف بسويات متباينة، فهذا يعني أنه لم يعد هناك أي شيء على طبيعته. إذ إنه في حالة جاناسيك، لم يكن الأمر يتعلق بعدم الكمال وإنما صمم عن جماليته! عدم فهم لأصالته! عدم الفهم هذا يعد بالنسبة لي علامة كاشفة، ولا يخلو من معنى، إذ أنه ينزع النقاب عن اللعنة التي أثقلت مصير موسيقاه. وإليكم سبب هذا النص عن «السباق العظيم لوحيد الساق»:

وُلد عام ١٨٥٤ في وسط فقير، ابنٌ لمعلم القرية (قرية صغيرة)، عاش منذ الحادية عشرة من عمره وحتى مماته في برنو، مدينة ريفية على هامش الحياة الفكرية التي كانت براغ مركزها - (براغ التي كانت تقع أيضاً في ملكية هنغاريا الجنوبية، لم تكن إلاّ مدينة ريفية) - كان تطوره الفني، ضمن هذه الظروف، بطيئاً بصورة لا تصدق : شاب صغير يكتب عن الموسيقى لكنه لا يكتشف أسلوبه الخاص إلاّ في حوالي الخامسة والأربعين من عمره، وذلك بتأليف أوبرا Jenufa التي تكتمل

(١) يعتبر بدريخ سميتانا من مؤسسي مدرسة الموسيقى التشيكية الوطنية في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي (المترجم).

عام ١٩٠٢، وتُعزف لأول مرّة على مسرح متواضع في برنو عام ١٩٠٤؛ إنه في الخمسين من عمره والشعر أبيض تماماً. أسيئ تقديره وظل مجهولاً حتى عام ١٩١٦، حين قُدمت أوبرا Jenufa بعد أربعة عشر عاماً من الرفض في براغ، ولقيت نجاحاً كبيراً غير منتظر، نجاحاً فاجأ الجميع وجعل من جاناسيك على الفور معروفاً خارج حدود وطنه. إنه في الثانية والستين من عمره، وسباق حياته يتسارع بشكل مُدوّخ؛ تبقى له اثنتي عشر عاماً ليعيش ويكتب المهم من عمله، وكأنه في حمّى مستمرة؛ مدعو إلى جميع المهرجانات المنظمة من قبل المجتمع العالمي للموسيقى المعاصرة، يظهر إلى جانب بارتوك(١) وشونبيرغ(٢) وسترافنسكي(٣) كأخ لهم (أخ يكبرهم سناً بكثير، لكنه أخ على أيّة حال).

من كان إذن؟ ريفياً ساذجاً مستحوذاً بالفلكلور كما قدمه بتصلب، المتعجرفون الباحثون في تاريخ الموسيقى في براغ؟ أم

---

(١) بيلا فيكتور بارتوك، مؤلف موسيقي وعازف بيانو هنغاري (المترجم).

(٢) آرنولد شونبيرغ مؤلف موسيقي نمساوي وأميركياً فيما بعد، ولد عام ١٨٧٤ ويعد قائداً لمدرسة فيينا الثانية (المترجم).

(٣) إيجور ***سترافينسكي*** مؤلف موسيقى وعازف وقائد أوركسترا روسي ولد عام ١٨٨٢ وتوفي في العام ١٩٧١، ويعد من أكثر المؤلفين الموسيقيين تأثيرا في القرن العشرين (المترجم).

هو واحد من عظماء الموسيقى الحديثة؟ وفي هذه الحالة، أي موسيقى حديثة؟ لم يكن ينتمي إلى أي تيار موسيقي معروف أو جماعة ما أو مدرسة! كان مختلفاً ووحيداً.

عام ١٩١٩، أصبح فلادمير هيلفيرت بروفسوراً في جامعة برنو، ومن شدة إعجابه بجاناسيك يبدأ مباشرةً بكتابة دراسة معمقة حوله، والتي يخطط أن تكون في أربع مجلدات. يموت جاناسيك عام ١٩٢٨ ولاحقاً، بعد عشر سنوات من الدراسة الطويلة ينهي هيلفيرت مجلده الأول. إنه العام ١٩٣٨، ميونيخ، الاحتلال الألماني والحرب. يموت هيلفيرت في الأيام الأولى من السلام بعد أن كان محتجزاً في معسكر اعتقال. لم يبق من دراسته إلاّ المجلد الأول فقط، والذي يكون جاناسيك في نهايته في الخامسة والثلاثين من عمره، ولا شيء من أعماله مستوفى.

طرفة. عام ١٩٢٤ ينشر ماكس برود[١] باللغة الألمانية دراسة قصيرة وطموحة عن جاناسيك (أول كتاب يُكتب عنه). يسارع هيلفيرت إلى مهاجمته: يفتقد برود للجدية العلمية! والدليل: هناك مؤلفون موسيقيون من الشباب الذين لا يعلم حتى بوجودهم! يدافع جاناسيك عن برود: ما الفائدة من التوقف عند

---

(١) مؤلف وصحافي وملحن تشيكي - يهودي اشتهر بصداقته لفرانز كافكا، ولد عام ١٨٨٤ وفي العقود الثلاثة الأخيرة من حياته عاش في إسرائيل بعد أن هاجر إليها وحصل على الجنسية ومات عام ١٩٦٨ (المترجم).

الذي ليس له أي أهمية؟ لماذا نحكم على المؤلف الموسيقي من خلال الشيء الذي لا يقدره وأحرق حتى جزءاً كبيراً منه؟

هذا هو صراع النموذج الأصل. نمط جديد وجمالية جديدة، كيف لنا أن نفهمهما؟ بالجري خلفاً نحو شباب الفنان ونحو جماعه الأول ونحو حفّاضات طفولته، كما يحب أن يفعل المؤرخون؟ أم كما يفعل ممارسو الفن، بالانحناء على العمل نفسه وعلى بنيته التي يحللونها ويكشطونها ويقارنوها ويواجهونها؟

أفكر في هيرناني عمل فيكتور هيغو الأول ذائع الصيت؛ كان هيغو في الثامنة والعشرين من عمره، ورفاقه أصغر منه سناً، وكانوا جميعاً مولعين ليس فقط بالمسرحية وإنما بجماليتها الجديدة التي يعرفونها ويدافعون عنها ويتقاتلون من أجلها. أفكر في شونبيرغ؛ بقدر ما كان مقاطعاً من قبل جمهور عريض، كان محاطاً بشبان موسيقيين من تلاميذه ومن معارفه، من بينهم أدورنو(١) الذي سيقوم بتأليف كتاب شهير عنه وشرحاً عظيماً لموسيقاه. أفكر في السرياليين الذين سارعوا بإرفاق بيان نظري عن فنهم ليمنعوا أي تفسير سيء له. بمعنى آخر: جميع التيارات الحديثة تقاتلت في آن معاً من أجل فنها ومن أجل برنامجها الجمالي.

---

(١) ثيودور أدورنو عالم اجتماع ألماني وفيلسوف وموسيقي ولد عام ١٩٠٣ وتوفي عام ١٩٦٩ (المترجم).

لم يكن حول جاناسيك في ريفه أي جماعة من الأصدقاء. لم يكن هناك أي أدورنو ولا حتى عُشر أو جزء من مئة من أدورنو ليشرح جديد موسيقاه، موسيقاه التي كان عليها أن تتطور لوحدها دون أي سند نظري وكأنها عدّاءة وحيدة الساق. في السنوات العشر الأخيرة من حياته في برنو، أحيط بمجموعة من الشبان الموسيقيين الذين عبدوه وفهموه، لكن بالكاد كانت أصواتهم مسموعة. قبل موته ببضعة شهور، قامت أوبرا براغ الوطنية (تلك التي رفضت Jenufa لمدة أربعة عشر عاماً) بعرض Wozzeck لألبان بيرغ(١)؛ فقام الجمهور البراغي بالتصفير استهزاءاً بالعرض من شدة غضبه من هذه الموسيقى الحديثة جداً، فسارعت إدارة المسرح بإذعان إلى سحب Wozzeck من البرنامج. وهنا يأخذ جاناسيك العجوز وبصورة علنية وعنيفة جانب الدفاع عن بيرغ، وكأنه أراد أن يُعرّف - طالما كان الزمن مازال يسمح بذلك - بمن ينتمي إليهم، من هم خاصته، أولئك الذين افتقد إلى حضورهم في حياته كلها.

اليوم وبعد ثمانين عاماً على وفاته أفتح معجم لاروس و أقرأ عنه: «... شرع في جمع منتظم للأغاني الشعبية التي غذّى نسغُها عملَه بأكمله وكل تفكيره السياسي» (حاولوا أن تتخيلوا

---

(١) مؤلف موسيقي نمساوي ولد عام ١٨٨٥ وتوفي عام ١٩٣٥ وكان عضواً في مدرسة فيينا الثانية (المترجم).

الأحمق غير المحتمل الذي تصفه هذه الجملة!)... عمله «قومي وعرقي أساساً» (أي خارج السياق العالمي للموسيقى الحديثة!)... أوبراته «متشربة من الفكر الاشتراكي» (لا معنى بالمطلق...)؛ يُصنفون أساليبه «بالتقليدية» ويُخرسون اللاتقاليدية عنده؛ يذكرون من بين أوبراته Sarka (العمل غير الناضج والمنسيُّ بحق)، بينما (من بيت الأموات) والتي تعد واحدة من أعظم أوبرات القرن، لم يتفوهوا بأي كلمة عنها.

لماذا نستغرب إذن أن يكون عازفو بيانو وقادة أوركسترا تائهين خلال عشرات السنين بسبب كل هذه اللوحات الدليلية، قد تجولوا دون هدف بحثاً عن الأسلوب الخاص بهم؟ أحتفظ بالأحرى بإعجابي لأولئك الذين فهموه بيقين فوري: شارل ماكيراس[١] وآلان بلانيه[٢] والرباعي بيرغ...

عام ٢٠٠٣ في باريس وبعد خمسة وسبعين عاماً على وفاته، شاهدت حفلة كبيرة قُدّمت مرتين أمام جمهور متحمس: كان بيير بوليه[٣]يدير Capriccio, Sinfonietta et Mess .glagolitique، لم

---

(١) قائد أوركسترا نمساوي شهير قاد أعظم أوبرات جاناسيك وموتزارت (المترجم).

(٢) عازف بيانو فرنسي ولد عام ١٩٤٨ في مدينة ليون الفرنسية وكان مولعاً بالشعر ويتمتع بمعرفة كبيرة في الرسم (المترجم).

(٣) مؤلف موسيقي كلاسيكي معاصر وقائد أوركسترا (المترجم).

أستمع في حياتي كلها لجاناسيك مماثل: بوضوحه الوقح وتعبيريته اللارومانسية وحداثته الفجّة.

قلت لنفسي: ربما أن جاناسيك أخيراً وبعد سباق دام قرناً بأكمله على رجل واحدة، ينضم الآن وللمرة الأخيرة إلى أقرانه.

* * *

الأوبرا الأكثر حزناً

(١)

من بين أوبرات جاناسيك توجد خمس روائع؛ ثلاث منها كراسات مسرحية منسقة ومختصرة (جنيفا - ١٩٠٢ وكاتيا كابانوفا - ١٩٢١ وقضية ماكروبولس - ١٩٢٤). والأخيرتان مختلفتان (الثعلبة المحتالة - ١٩٢٣ ومن بيت الأموات - ١٩٢٧): الأولى كُتبت عن رواية مسلسلة لمؤلف تشيكي معاصر (عمل جذاب لكن دون طموحات فنية كبيرة)، والأخرى مستلهمة من ذكريات سجن الأشغال الشاقة لدوستويفسكي. هنا لم يعد كافياً التنسيق أو الاختصار؛ كان يجب إبتداع أعمال مسرحية مستقلة وطباعتها بأسلوب جديد. المهمة التي لم يتمكن جاناسيك من إيلائها لأي شخص، إنما تحمل وحده مسؤوليتها.

بالإضافة إلى ذلك، إنها مهمة معقدة لأن هذين النموذجين الأدبيين لا يملكان تأليفاً موسيقياً ولا توتراً مأساوياً، كون الثعلبة المحتالة تمثل تتمةً بسيطة للوحات عن الغزل الرعوي الحراجي، أما من بيت الأموات فهي تمثل تقريراً عن حياة السجناء المحكومين بالأشغال الشاقة.

والجدير بالذكر: أن جاناسيك لا يقوم فقط بترك نسخته على حالها دون كنس هذا النقص في الحبكة والتشويق، بل يضع خطاً تحت النقص ويجعل منه سبباً لنجاحه.

إن الخطر الملازم لفن الأوبرا يكمن في أنه يمكن لموسيقاها أن تشتهر بسهولة، وبأنه يمكن للمشاهد الذي يركز كثيراً على تطور العمل أن يتوقف عن كونه مستمعاً. من هذا المنظور، يبدو تخلي جاناسيك عن الحبكة وعن التأثير الدرامي كإستراتيجية عليا لموسيقي عظيم يرغب بقلب «موازين القوى» داخل الأوبرا، ووضع الموسيقى في المرتبة الأولى بصورة جذرية.

إن هذا التظليل للحبكة هو بالتحديد الذي يسمح لجاناسيك إيجاد خصوصية النص الأوبرالي في هذين العملين، وهو ما يمكن برهانه من خلال دليل سلبي: لو تم تقديمهما دون موسيقى، كانت الكراسات ستبدو سيئة؛ سيئة لأنها ومنذ تأليفها يحتفظ جاناسيك بدور المسيطر للموسيقى؛ إنها هي التي تروي وتنزع النقاب عن نفسية الشخوص وهي التي تتأثر وتُفاجئ وتتأمل وتسحر وحتى إنها هي التي تنظم المجموع وتحدد شكل العمل (المشغول بدقة والمنقّى بعناية).

(٢)

كان من الممكن للحيوانات المشخصنة أن توهم بأن الثعلبة المحتالة خرافة أو حكاية أو رمز؛ كما كان يمكن لهذا الخطأ أن

يحجب الأصالة الأساسية لهذا العمل، أي أصالته في نثر الحياة الإنسانية وفي رتابتها العادية. الديكور: منزل حراجي ونزل وغابة؛ الشخوص: رجل الغابة ورفيقيه، معلم القرية وكاهن وكذلك العامل في النزل وزوجته وصياد مخالف وحيوانات. لم يفصلهم تمثيلهم البتة عن نثر الحياة اليومية: يقوم رجل الغابة باصطياد الثعلبة ويحبسها في الساحة، من ثم تهرب لتعيش في الغابة مع صغارها، يقوم الصياد المخالف بقتلها لتتحول أخيراً إلى فرو تلبسه خطيبة قاتلها. ليست إلاّ ابتسامة للتلاعب الوقح، الذي أُضيف إلى سخف الحياة كما هي في المشاهد التي تجسدها الحيوانات: تمرد الدجاجات التي تطالب بالحقوق الاجتماعية، وثرثرات إصلاحية من قبل الطيور الحسودة، الخ...

ما يربط عالم الحيوان بعالم الإنسان هنا هو الموضوع ذاته: الزمن الذي يمضي والشيخوخة التي تقود إليها جميع الطرق. الشيخوخة: يتحدث مايكل أنجلو عنها في قصيدته الشهيرة كرسام: من خلال مراكمة تفاصيل السقوط المادي المخيف للجسد؛ أما جاناسيك، فهو يتناولها كموسيقي: «الجوهر الموسيقي» للشيخوخة (أي يسهل على الموسيقى النفاذ إليها لفهمها، ووحدها الموسيقى قادرة على التعبير عنها)، إنه الحنين اللامنتهي للزمن الذي لم يعد له وجود.

الحنين. لا يحدد الحنين فقط طقس العمل، بل حتى تصميمه الذي تم بناؤه على أساس توازي الزمنين اللذين يتقابلان باستمرار: زمن الناس التي تشيخ ببطء، وزمن الحيوانات التي تتقدم بها الحياة بخطوات مسرعة؛ في مرآة زمن الثعلبة السريع، يلحظ رجل الغابة العجوز سرعة الزوال المحزنة لحياتها.

في المشهد الأول من الأوبرا يمر العجوز متعباً. «يتأوه وكأنه خارج من ليلة في شهر العسل: أشعر بالتعب الشديد»، ثم يجلس ويغفو. يسترجع في المشهد الأخير أيضاً ذكريات أيام شهر العسل وينام مرةً أخرى تحت شجرة. بفضل هذا الإطار الإنساني، يحاط شهر عسل الثعلبة - الذي يتم الاحتفال به بفرح - في منتصف الأوبرا، بهالة من النور الذي تتخلله طقوس وداع.

يبدأ المقطع الختامي من الأوبرا بمشهد على ما يبدو لا معنى له، ولكنه مازال يعتصر قلبي. رجل الغابة والمعلم وحيدان في النزل. الكاهن، رفيقهما الثالث، منقول إلى قرية أخرى ولم يعد معهما. زوجة العامل في النزل مشغولة جداً ولا ترغب بالكلام. المعلم هو أيضاً قليل الكلام: المرأة التي يحبها ستتزوج في هذا اليوم. المحادثة إذن فقيرة جداً: أين عامل النزل؟ في المدينة؛ وكيف هو حال الكاهن؟ من يعلم؛ وكلب رجل الغابة لما هو ليس هنا؟ لم يعد يحب المشي فقوائمه تؤلمه، إنه عجوز؛ مثلنا؛

يضيف رجل الغابة. لا أعرف أي مشهد أوبرالي بحوار مبتذل إلى هذه الدرجة ولا أعرف أي مشهد أوبرالي حزين أكثر ألماً وأكثر واقعية.

لقد نجح جاناسيك بقول ما تستطيع الأوبرا وحدها أن تقول: لا يمكن التعبير عن الحنين الذي لا يُحتمل لثرثرة لا معنى لها في نزل، إلاّ من خلال عمل أوبرالي: تصبح الموسيقى البعد الرابع للوضع الذي من دونها سيبقى تافهاً وغير مرئي وأخرس.

(٤)

وحيداً في الحقول، يرى المعلم زهرة عباد الشمس بعد أن كان قد شرب كثيراً. يظن بأنها المرأة التي يعشقها. يجثو على ركبتيه ويصرّح لها بحبه «سأضمك بين ذراعي وأذهب معك إلى أي مكان في العالم..» ليست إلاّ سبعة موازين، ولكن على درجة عالية من الكثافة المؤثرة. أستشهد بهذه الموازين على الرغم من تناغمها، كي أثبت بأن لا وجود للنغمة الوحيدة التي يمكن لها، من خلال تنافر في النغمات غير منتظر - (كما كان سيكون الحال عند سترافنسكي) - أن تبعث على فهم الخاصية المضحكة لهذا التصريح الذي قدمه العاشق:

صورة ص ١٦١ من الأصل الأجنبي

إليكم حكمة جاناسيك العجوز: يعلم بأن سخف مشاعرنا لا يغير شيئاً من أصالتها. كلما كان شغف المعلم عميقاً وصادقاً، كلما أصبح هذا الشغف أكثر هزليةً وحزناً. (بالمناسبة، تصوروا مشهد الموسيقى: لن يكون إلاّ هزلياً. هزلي بشكل مسطح. وحدها الموسيقى قادرة على استشفاف الكآبة المخفية).

لكن لنتوقف مرةً أخرى عند غناء الحب هذا، لزهرة عباد الشمس. لا يدوم إلاّ سبعة موازين، لا تتكرر أبداً وليس لها أي امتداد. وها نحن على النقيض من انفعالية فاغنر التي تتميز بطول اللحن الذي يحفر ويتعمق ويتوسع حتى الثمالة، وفي كل مرّة لا يثير إلاّ عاطفة واحدة. العواطف لدى جاناسيك لا تقل كثافةً، ولكنها مركزة إلى حد كبير، وبالتالي قصيرة. وكأن العالم مهرجان فروسية حيث تمر المشاعر، تتالى وتتواجه ويتردد

صوتها في معظم الأحيان معاً على الرغم من عدم توافقها؛ من أين يأتي التوتر غير القابل للتقليد في موسيقى جاناسيك بأكملها، هذا التوتر الذي تشهد عليه جميع الموازين الأولى من الثعلبة المحتالة: فكرة الحنين الذابل المتصلة، تتأذى مقابل الفكرة المنفصلة والمزعجة التي تنتهي بثلاث نغمات سريعة تتكرر أكثر من مرّة وتزداد عنفاً:

صورة ص ١٦٢ من الأصل الأجنبي

هاتان الفكرتان متناقضتان بصورة مؤثرة ومعروضتان معاً، مشتبكتان ومركبتان، تتعارض الواحدة مع الأخرى وتشغلان في هذا التزامن المقلق أول الواحد والأربعون وزناً، وتغرقانا منذ البداية في جو عاطفي مشدود من هذا الغزل الرعوي الذي يفطر القلب، والمتمثل بالثعلبة المحتالة.

(٥)

الفصل الأخير: يودع رجل الغابة المعلم ويترك النزل؛ يستسلم في الغابة لموجة حنين: يفكر في يوم زفافه عندما كان يتسكع مع زوجته تحت الشجرة ذاتها: غناء ممتع وحماس ربيع مفقود. هل كانت إذن خاتمة شاعرية كما يجب؟ ليس تماماً «كما يجب»، لأن النثر يتداخل مع الحماس دون توقف؛ أولاً من خلال طنين الذباب المزعج (عزف منفرد على الكمان)؛ يبعدها رجل الغابة عن وجهه: «لولا هذا الذباب لكنت قد غفوت مباشرةً». إذ يجب أن لا ننسى أنه عجوز، عجوز ككلبه الذي تؤلمه قوائمه؛ في حين أنه وأثناء موازين عدة أيضاً يتابع غنائه قبل أن يغفو تماماً. يرى في منامه جميع حيوانات الغابة، من بينهم ثعلبة صغيرة، ابنة الثعلبة المحتالة. يقول لها: «سأمسك بك كما أمسكت بأمك، لكن هذه المرّة سأعتني بك بطريقة أفضل، كي لا يكتبوا عنك وعني في الجرائد». إنه تلميح للرواية المسلسلة التي استلهم منها جاناسيك عمله الأوبرالي؛ مزحة توقظنا (لكن ليس لأكثر من بضع ثوان) من الجو الغنائي الكثيف بشدة. ثم تقترب ضفدعةٌ منه فيقول لها: «ماذا تفعلين هنا أيتها المتوحشة الصغيرة؟». تجيب الضفدعة بتلعثم: «أنا لست من تظن أنك تراه، إنه جد جد جدي. لقد حدّثني كثيراً عنك». وكانت هذه آخر كلمات من الأوبرا. ينام رجل الغابة تحت الشجرة بعمق (وربما يشخر) في حين أن الموسيقى تنتشي حتى الثمالة (بشكل موجز، فقط بضع موازين).

(٦)

آه من هذه الضفدعة الصغيرة! لم يكن ماكس برود يطيقها. ماكس برود هو صديق فرانز كافكا الحميم؛ أينما كان وحيثما استطاع، كان برود يساند جاناسيك؛ قام بترجمة أوبراته إلى اللغة الألمانية وفتح أمامها المسارح الجرمانية. لقد سمح له الوفاء لصداقته أن يُطلِع المؤلف على كل ملاحظاته النقدية. يكتب له في رسالة، يجب على الضفدعة أن تختفي وبدلاً من لعثمتها يجب أن يتلفظ رجل الغابة بكل جلالة، الكلمات التي ستشكل خاتمة الأوبرا! حتى أنه يقترح عليه: «وهكذا يعود كل شيء، بقوة الشباب الخالدة!».

يرفض جاناسيك. لأن اقتراح برود كان ذاهباً باتجاه معاكس تماماً لكل نواياه الجمالية، وبعكس الجدل الذي تبناه خلال حياته كلها. الجدل الذي جعله يتعارض مع الأوبرا التقليدية. الذي جعله يتعارض مع فاغنر، مع سميتانا، مع تاريخ الموسيقى الرسمي لأبناء وطنه. بكلمات أخرى، الجدل الذي جعله يتعارض مع «كذبة الإبداع» (لنوظف صيغة رنيه جيرارد). إن الخلاف الصغير على موضوع الضفدعة يكشف عن رومانسية برود التي لا تبرأ: تصوروا رجل الغابة العجوز متعباً واليدين متباعدتين والرأس ينحني إلى الوراء وهو يغني انتصار الشباب

الخالد! هذه هي كذبة الإبداع بامتياز، أو لنستفيد من كلمة أخرى: هذا هو الكيتش[١].

لقد تمردت أعظم شخصيات الأدب في أوروبا الوسطى في القرن العشرين (كافكا، موزيل، بروش، جومبروفيتش وكذلك فرويد) على ميراث القرن الماضي الذي كان يرزح في الجزء الخاص بهم من أوروبا، تحت وطأة التيار الرومنطيقي الثقيل تحديداً (لقد كانوا في عزلة تامة في هذا العصيان). إن التيار الرومنطيقي في فورته المبتذلة وتبعاً لآرائهم، هو الذي آل إلى الكيتش بصورة حتمية. وبالنسبة لهم (ولتلامذتهم وورثتهم)، الكيتش يمثل الألم الجمالي الأعظم.

في القرن التاسع عشر، أوروبا الوسطى التي لم تقدم إلى العالم أي بلزاك أو ستاندال كرّست عبادة عظيمة للأوبرا، الشيء الذي لعب فيها دوراً اجتماعياً وسياسياً وقومياً لم يكن له نظير في أي مكان آخر. والأوبرا إذن على وضعها هذا وبروحها وفخامتها التي يُضرب بها المثل، هي من حرّض على إثارة الخواطر التهكمية لدى هؤلاء العظماء من أتباع تيار الحداثة؛ بالنسبة

(١) **Kitsch**: مصطلح يستخدم للتعبير عن نمط أو موقف جمالي يختص بالاستخدام الشاذ للعناصر القديمة أو الشعبية التي تنم عن الذوق الرديء في الثقافة التي تأسست من قبل الاقتصاد الصناعي. اعتبر Kitsch كانحلال يهدد أي شكل من أشكال الفن. (المترجم).

لهيرمان بروش مثلاً، كانت أوبرا فاغنر بفخامتها وشاعريتها وبعدم واقعيتها، تمثل النموذج الحي للكيتش.

يُعتبر جاناسيك من خلال عمله الجمالي واحداً من نجوم الثريا السبعة العظماء (المتفردين) المناهضين للتيار الرومنطيقي في أوروبا الوسطى. وإن كان قد كرّس حياته بأكملها للأوبرا، فقد ربطت جاناسيك بتقاليده ومعتقداته وبأعماله الإيحائية، علاقة حرجة تماماً كتلك التي ربطت هيرمان بروش بأعماله.

(٧)

يعد جاناسيك من أوائل من ألفوا أوبرا مأخوذة عن نص نثري (بدأ بتأليف Jenufa قبل نهاية القرن التاسع عشر). وكأن هذه الحركة العظيمة التي رفض نهائياً من خلالها اللغة المحولة إلى شعر (والرؤية ذات الطابع الشعري عن الواقع)، جعلته يكتشف فوراً نمطه الخاص بأكمله. والتحدي الأكبر بالنسبة له: البحث عن الجمال الموسيقي في النثر: في نثر الأحوال اليومية، وفي نثر اللغة المحكية التي ستلهم أصالة فن اللحن خاصته.

الحنين الرثائي: موضوع رائع وخالد في الموسيقى والشعر. إلاّ أن الحنين الذي يكشف عنه جاناسيك في الثعلبة المحتالة، بعيد كل البعد عن الحركات المسرحية التي تبكي على الزمن الفائت. واقعي بصورة مخيفة؛ يتواجد هنا حيث لا أحد يبحث عنه: في الثرثرة الدائرة بين العجوزين في النزل؛ في موت الحيوان المسكين؛ في عشق معلم يجثو على ركبتيه أمام زهرة عباد الشمس.

VIII

نسيان شونبيرغ

العيد ليس عيدي

(نص منشور عام ١٩٩٥ في فرانكفورتر راندشو[١] مع نصوص أخرى للاحتفال بالعيد المائة لولادة السينما)

إن ما ابتكره الأَخَوان لوميير عام ١٨٩٥ لم يكن فناً، وإنما تقنية تسمح باستيعاب الصورة البصرية لواقعٍ ما أثناء حركته وزمنه، وليس بتقطيع الثواني، كما أنها تسمح بإظهار هذه الصورة والاحتفاظ بها وأرشفتها. لولا هذا الاكتشاف «للصورة المتحركة» لما كان عالم اليوم على حاله: أصبحت التقنية الجديدة، أولاً، عامل الخبل الأساسي (أقوى بشكل لا يقارن من الأدب السيئ فيما مضى: إعلانات ضوئية ومسلسلات تلفزيونية)، ثانياً، عامل التطفل الكوكبي (الكاميرات التي تصور بالخفاء خصوماً سياسيين في أوضاع مشبوهة، وتخلّد ألم امرأة نصف عارية ممدة على نقالة بعد محاولة اعتداء...).

صحيح أن الفيلم يوجد أيضاً بصفته فناً: لكن أهميته بهذه الصفة محدودة أكثر بكثير من أهمية الفيلم بصفته تقنية،

---

(١) صحيفة تمثل الوسط الألماني وهي صحيفة مستقلة لكن غير حيادية (المترجم).

وتاريخه بالتأكيد هو الأقصر بين تواريخ الفنون. أتذكر عشاءاً في باريس منذ أكثر من عشرين عاماً. كان هناك شاب مهذب وذكي يتحدث عن فيلليني[١] بازدراء وسخرية، فهو يجد أن فيلم فيلليني الأخير يثير الشفقة. أرمقه بانبهار. من معرفتي بالثمن الذي ندفعه مقابل الخيال، أشعر حيال أفلام فيلليني، قبل كل شيء، بإعجاب متواضع. وجهاً لوجه مع هذا الشاب اللامع في فرنسا وفي بداية التسعينيات، أعيش ولأول مرّة في حياتي شعوراً لم أعرفه يوماً في تشيكوسلوفاكية، ولا حتى في أسوأ سنوات ستالين: الشعور بوجودي في مرحلة ما بعد الفن، وفي عالم يتلاشى فيه الفن لأن الحاجة له ولتذوقه وحبه لم يعد لها وجود.

منذ ذلك الحين خلصت أكثر فأكثر إلى أن فيلليني لم يعد محبوباً، وإن كان هو من نجح من خلال عمله في صنع مرحلة عظيمة من تاريخ الفن الحديث (كسترافنسكي وبيكاسو)؛ وحتى لو كان هو من حقق بفنتازيا لا تقارن، اندماج الحلم بالواقع، هذا المنهج الذي لطالما رغب به السرياليون؛ حتى لو كان هو من عرَف في فترته الأخيرة (التي أسيء تقديرها بشكل خاص)

---

(١) فريديريكو فيلليني، مخرج سينمائي إيطالي يكتب اللقطة السينمائية ويرسم لتلك اللقطة شكلاً هو غير الشكل المألوف عبر التشكيل والنور والحركة، وهو واحد من معالم روما ومعالم إيطاليا التي تركت بصمة في تاريخ السينما. ولد عام ١٩٢٠ ومات عام ١٩٩٣ (المترجم).

كيف ينعم بنظرته الحالمة الواعية التي تزيل القناع بقسوة عن عالمنا المعاصر (تذكروا: بروفا الأوركسترا، مدينة النساء، E la nave va، جينجر وفريد، Intervista، La Voce della luna).

إنها المرحلة التي واجه فيها فيلليني بيرلسكوني[(١)] بعنف، معترضاً على ممارسته قطع الأفلام في التلفزيون لتمرير الإعلان. لقد ميزت في هذه المواجهة مغزىً عميقاً: نظراً إلى أن الفاصل الإعلاني يمثل أيضاً نوعاً من أنواع السينوغرافيا، فإن الأمر هنا كان يتعلق بالمواجهة بين إرثَي الأَخَوين لوميير: المواجهة بين الفيلم الذي يمثل فناً والفيلم الذي يمثل عامل الخبل. ونعرف النتيجة: ضياع الفيلم الذي يمثل فناً.

لقد عرفت هذه المواجهة خاتمتها عام ١٩٩٣ عندما عرض التلفزيون البيرلسكوني على شاشاته جسد فيلليني، عارياً ومستسلماً في سكرة الموت (مصادفة غريبة: لأول مرّة وأثناء تصوير مشهد لا يمكن نسيانه عام ١٩٦٠ من فيلم لا دولتشي فيتا[(٢)]، يكون فيها هياج الكاميرات الفاسق مدهشاً وظاهراً

---

(١) سيلفيو بيرلسكوني، سياسي ورجل أعمال إيطالي ويتولى رئاسة الحكومة في إيطاليا . (المترجم).

(٢) La Dolce Vita فيلم من ستينيات القرن الماضي، فيلم فتح الباب الايطالي أمام عالم جديد، تميز بهوس الموضة والمشاهير وساعد على تصدير نمط الحياة الايطالية إلى الخارج . (المترجم).

بصورة تنبؤية). كانت نقطة التحول التاريخي على مشارف الانتهاء: لم يعد لأفلام فيلليني اليتيمة التي تمثل إرث الأخوين لوميير أي وزن. أُبعدت أوروبا فيلليني من قبل أوروبا أخرى مختلفة تماماً. مائة عام على السينما؟ نعم. لكن العيد ليس عيدي.

* * *

برتولت، ما الذي سيبقى منك؟

عام ١٩٩٩ قامت إحدى المجلات الباريسية الأسبوعية (وهي واحدة من أكثر المجلات جديةً) بنشر ملف عن «عباقرة العصر». كانوا ثمانية عشر على قائمة الجوائز: كوكو شانيل، ماريا كالاس[(١)]، سيغموند فرويد، ماري كوري، إيف سان لوران، الكوربوزيير[(٢)]، ألكسندر فليمنغ، روبرت أوبينهايمر[(٣)]، روكفيللير[(٤)]، ستانلي كوبريك[(٥)]، بيل غيتس، بابلو بيكاسو،

---

(١) كانت مغنية أوبرا سوبرانو، أميريكية المولد لأبوين يونايين (المترجم).

(٢) شارل إدوارد جانريه واختار بأن يلقب بالكوربوزيير وهو مهندس معماري سويسري بالإضافة إلى أنه رسام وكاتب ومن أشهر مهندسي العمارة الحديثة (المترجم).

(٣) ***روبرت أوبنهايمر***، فيزيائي أمريكي ومدرس الفيزياء النظرية بجامعة كاليفورنيا، بيركلي (المترجم).

(٤) جون دافيسون روكفيللير أميركي أسس لثورة في مجال صناعة النفط (المترجم).

(٥) مخرج ومؤلف ومنتج ومصور سينمائي أمريكي مشهور وترك بصمة كبيرة وواضحة في عالم السينما وذلك لقدراته الإبداعية وبراعته في الإخراج (المترجم).

فورد، ألبيرت أينشتاين، روبرت نويس[١]، إدوارد تيللر[٢]، توماس إديسون ومورجان[٣]. إذن: لا وجود لأي روائي أو لأي شاعر أو لأي مؤلف مسرحي ولا لأي فيلسوف؛ فقط مهندس معماري واحد ورسّام واحد، لكن اثنين من مصممي الأزياء؛ لا وجود لأي مؤلف موسيقي وفقط مغنية أوبرا واحدة؛ ومخرج سينمائي واحد (لقد فضّل الصحفيون الباريسيون كوبريك على آيزينشتاين[٤] وشابلن وبيرغمان وفيلليني). لم يكن جاهلاً من أعدَّ قائمة الجوائز هذه. أعلنت هذه القائمة بذكاء حاد عن التغيير الواقعي: العلاقة الجديدة التي تربط أوروبا بالأدب والفلسفة والفن.

هل تم نسيان شخصيات الثقافة العظيمة؟ النسيان ليس بالكلمة الدقيقة. أتذكر في نفس المرحلة، عند نهاية القرن تقريباً، أن موجة من الأبحاث أحادية الموضوع سوف تغمرنا: عن غراهام

---

(١) روبرت نورتن نويس، فيزيائي ألماني حاصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ٢٠٠٠ وذلك عن تصميمه للدوائر المتكاملة، وهي عبارة عن رقاقة صغيرة الحجم تحوي مجموعة كبيرة من الترانزستورات التي ساعدت فيما بعد في إنتاج معالجات الحواسيب (المترجم).

(٢) مخترع القنبلة الهيدروجينية (المترجم).

(٣) جون بييربونت مورجان، رجل أعمال وجامع تحف أميركي (المترجم).

(٥) سيرغي آيزنشتاين، مخرج سينمائي روسي (المترجم).

غرين[١]، إرنست هيمنغواي، ت. س. إليوت[٢]، فيليب لاركين[٣]، برتولت برشت، مارتن هيدجر، بابلو بيكاسو، يوجين إنيسكو وعن سيوران وأيضاً وأيضاً...

توضح هذه الأبحاث أحادية الموضوع الفائضة بالمرارة، مغزى قائمة الجوائز التي نشرتها المجلة (شكراً لكريغ رين[٤] الذي دافع عن إليوت وشكراً لمارتن آميس[٥] الذي دافع عن لاركين): تم استبعاد عباقرة الثقافة دون أي أسف؛ لقد تم بارتياح تام تفضيل كوكو شانيل وبراءة أثوابها على زعماء الثقافة هؤلاء، الذين وُضعوا على قدم المساواة مع شرّ العصر ووحشيته وجرائمه. كانت أوروبا تدخل في مرحلة النوّاب: لم تعد أوروبا محبوبة؛ لم تعد أوروبا تحب نفسها.

هل هذا يعني أن جميع الأبحاث أحادية الموضوع كانت تقسو بصورة خاصة على أعمال المؤلفين الموصفين؟ لا، لأن الفن في تلك المرحلة كان قد فقد أصلاً جاذبيته، ولم يعد الأساتذة والعلماء يهتمون باللوحات أو الكتب، وإنما بحياة أولئك الذين صنعوها.

---

(١) هنري غراهام غرين، كاتب وناقد أدبي إنكليزي (المترجم).

(٢) توماس ستيرن إليوت، شاعر وناقد أدبي أميركي (المترجم).

(٣) أبرز الشعراء الإنكليز في القرن العشرين (المترجم).

(٤) واحد من الشعراء الإنكليز الذين يسعون إلى تحقيق تغيير جذري في موضوعات الشعر (المترجم).

(٥) مارتن لويس آميس، كاتب قصة قصيرة إنكليزي (المترجم).

ما هو معنى الحياة في زمن النوّاب؟

سلسلة طويلة من الأحداث المتجهة نحو إخفاء الخطأ تحت وجهها المخادع.

لكي يعثر على الخطأ المقنع، يجب على الباحث في موضوعات أحادية أن يتمتع بموهبة المحقق وبشبكة من المخبرين. ولكي لا يفقد مقامه المعرفي العال، عليه أن يستشهد بأسماء الوشاة في أسفل الصفحة، لأنه وبهذه الطريقة يتحول القيل والقال في نظر العلم إلى حقيقة.

أفتح الكتاب الكبير المؤلف من ثمانمائة صفحة المكرس لبرتولت برشت[١]. بعد أن أثبت المؤلف، الأستاذ في الأدب المقارن في جامعة ماريلاند، وبالتفصيل دناءة روح بريخت (شذوذ جنسي مستتر وشبق واستغلال عاشقاته اللواتي كنّ

---

(١) رائد المسرح الملحمي وهو واحد من الشخصيات الألمانية البارزة وأحد أكثر الشخصيات تأثيراً في المسرح العالمي، فلقد تعدت شهرته حدود ألمانيا لتصل إلى كافة أنحاء العالم، لقد عكست مسيرته الفكرية الأحداث المتلاطمة التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين في أوروبا. ففي ظل الفساد السياسي وغياب الوعي الشعبي في ألمانيا أيام الحكم النازي بلور بريخت فكرته عن المسرح الملحمي كمقابل للمسرح الدرامي المعتاد وسعى من خلال هذا اللون المسرحي أن يخلق جمهوراً يستطيع التفاعل مع الأحداث ليتحرر من دوره كمشاهد سلبي (المترجم).

المؤلفات الحقيقيات لأعماله، تعاطف هيتلري وتعاطف ستاليني ومعاداة للسامية وميول للكذب وبرود في القلب) أصل أخيراً في (الفصل ٤٥) إلى جسد برشت وتحديداً إلى رائحته النتنة التي يكرس المؤلف لوصفها مقطعاً كاملاً؛ ويشير في البند ٤٣ من هذا الفصل وذلك سعياً منه لتأكيد علمية هذا الاكتشاف الخاص بالشم، أنه يدين «بهذا الوصف الدقيق، للوصف الذي قدمته فيرا تينشيرت رئيسة مخبر الصور في تلك الأيام في Berliner Ensembel» والتي حدثته عنه «في الخامس من شهر حزيران عام ١٩٨٥» أي (ثلاثون عاماً بعد وضع ذو الرائحة النتنة في التابوت).

آه يا برتولت، ما الذي سيبقى منك؟

رائحتك الكريهة التي احتفظت بها مساعدتك المخلصة مدة ثلاثين عاماً، والتي أعيد استخدامها فيما بعد من قبل العالِم الذي أرسلها إلى مستقبلنا الألفي، بعد أن قام بتكثيفها عن طريق المخابر الجامعية الحديثة.

* * *

نسيان شونبيرغ

بعد عام أو عامين من الحرب، في سن المراهقة، كنت قد تقابلت مع زوجٍ من اليهود يكبرانني ببضع سنوات؛ كانا قد أمضيا شبابهما في تيريزين[1] ومن ثم في معسكر آخر. شعرت بالهلع أمام مصيرهما الذي يفوق طاقتي. أغاظهما انزعاجي: «توقف، توقف» وبإصرار أفهماني أن الحياة هناك كانت تحافظ على تشكيلة واسعة ومتساوية من البكاء والمزاح ومن الفظاعة والرفق. من أجل حبهما لحياتهما كانا يدافعان عن فكرة التحول إلى حكايات أسطورية وإلى تماثيل من البؤس ووثيقة من كتاب النازية الأسود. منذ ذلك الحين لم أرهما أبداً، لكني لم أنس ما كانا يحاولان إفهامي.

تيريزين باللغة التشيكية وباللغة الألمانية Terezinstadt. مدينة تحولت إلى حي لليهود، استخدمها النازيون كواجهة

---

(١) مدينة حوصر فيها اليهود في زمن النازية وأصبحت كمعسكر اعتقال (المترجم).

حيث تركوا المأسورين يعيشون فيها بطريقة متحضرة نسبياً، وذلك بهدف عرضهم أمام مغفلي الصليب الأحمر العالمي. كان قد تم هنا تجميع اليهود من أوروبا الوسطى وتحديداً من جزئها التشيكي- الجنوبي؛ بينهم الكثير من المفكرين والمؤلفين الموسيقيين والكتّاب من أبناء الجيل العظيم الذي عايش فرويد وماهلير وجاناسيك من مدرسة شونبيرغ في فيينا ومن البنيويين البراغيين.

لم يكونوا واهمين: يعيشون في غرفة انتظار الموت؛ وحياتهم الثقافية منشورة من خلال الشائعات النازية كحجة غياب؛ هل كان عليهم بسبب ذلك أن يرفضوا هذه الحرية المرهونة والمستغلة؟ ردهم واضح بالمطلق. كان لإبداعاتهم ولمعارضهم ولحفلاتهم الموسيقية ولعشقهم ولكل التشكيلة الواسعة من حياتهم، أهمية أعظم من أن تقارن بمسرحية سجانيهم المرعبة. تلك كانت حصتهم. نشاطهم الفكري والفني يجعلنا اليوم محرومين، ليس فقط من أعمالهم التي نجحوا في صنعها (أفكر في المؤلفين الموسيقيين! في بافيل هاس تلميذ جاناسيك الذي علّمني التأليف الموسيقي عندما كنت طفلاً! وأفكر في هانس كراسا! وفي غيديون كلين! وفي أنسيرل الذي أصبح واحداً من أعظم قادة الأوركسترا الأوربيين بعد

الحرب!) وإنما أيضاً وربما أكثر، من هذا العطش الثقافي الذي استحوذ على جماعة تيريزين بأكملها ضمن هذه الظروف المريعة.

ماذا كان يمثل الفن بالنسبة إليهم؟ الوسيلة التي تمكنهم بشكل كامل من عرض التشكيلة الواسعة من العواطف والتأملات، حتى لا تُختزل الحياة إلى بعدٍ وحيد من الرعب. وماذا عن الفنانين المأسورين هناك؟ كانوا يرون مصيرهم الشخصي ممزوجاً بمصير الفن الحديث، الفن «المنحل»، الفن المطارد، الممسوخ، والمحكوم عليه بالموت. أَنظر إلى إعلان عن حفلة موسيقية في تيريزين في ذلك الحين: يشتمل البرنامج على: ماهلير وزيملينسكي وشونبيرغ وهابا. عزف المحكومون موسيقى محكومة تحت رقابة السيّافين.

أفكر في السنوات الأخيرة من القرن الفائت. لقد كانت الذاكرة وواجب الذاكرة وعمل الذاكرة كلمات تشكل راية هذا الزمن. وملاحقة الجرائم السياسية القديمة حتى ظلِّها وحتى آخر المهام القذرة، كانت تعد عملاً شريفاً. ومع ذلك، فإن هذه الذاكرة المدانة والخادمة المخلصة للعقوبة، لم تكن تشترك بأي شيء مع تلك التي كان يهود تيريزين يحتفظون بها بشغف كبير، أولئك

اليهود الذين لم يهتموا أبداً بخلود معذبيهم، بل فعلوا كل شيء ليحتفظوا في الذاكرة بماهلير وشونبيرغ.

سألت صديقاً ذات يوم، في نقاش حول هذا الموضوع: «...وهل تعرف من نجا من فارسوفي؟ - ناجٍ؟ من؟» لم يكن يعلم عمّ أتحدث. مع ذلك، إن ما نجا من وارسو (EinÜberlebender aus Warschau)، هي التأليفه الموسيقية الدينية لأرنولد شونبيرغ، والتي تعد أعظم صرح قدمته الموسيقى كقربان تضحية. إن الجوهر الوجودي لمأساة اليهود في القرن العشرين، بقي بأكمله حياً. بكل عظمته المخيفة وبكل جماله المرعب. نتحارب حتى لا ننسى القتلة. وشونبيرغ، لقد نسيناه.

* * *

IX

«الجلد»: تفوّق الرواية

١ - في البحث عن الشكل

هناك كتّاب، كتّاب عظماء، يبهروننا بقوة تفكيرهم، لكن وكأنهم موسومون بلعنة: فبسبب حاجاتهم لقول كل ما لديهم، لم يتمكنوا من إيجاد الشكل الأصيل الذي يرتبط بشخصيتهم، بنفس الصورة التي ترتبط فيها أفكارهم غير القابلة للتفكك. أفكر مثلاً في الكتّاب الفرنسيين العظماء من جيل مالابارت؛ أحببتهم كثيراً في شبابي؛ ربما سارتر أكثرهم. شيء مثير للفضول: إنه بالتحديد من أدهشني، من خلال كتاباته («منشوراته») عن الأدب، بحذره فيما يتعلق بمفهوم الرواية؛ لا يحب أن نقول «رواية» أو «روائي»؛ يتفادى أن يتلفظ بهذه الكلمة التي ستكون المؤشر الأول للشكل؛ لا يتحدث إلاّ عن «النثر» وعن «كاتب النثر» ومن المحتمل «الناثر». مفسراً بأنه يعترف «بالاستقلالية الجمالية» للشعر ولكن ليس للنثر: « النثر نفعي بطبيعته.[...] الكاتب ليس إلاّ متحدثاً: يصف ويبرهن ويرتب ويرفض وينادي ويتوسل ويشتم ويقنع ويلمّح». لكن في هذه الحالة، أي أهمية يمكن للشكل أن يمتلكها؟ يجيب: «... يتعلق الأمر هنا بمعرفة ما نرغب بكتابته: عن الفراشات أم عن ظروف اليهود. وعندما

نعرف ذلك، يبقى أن نقرر كيف سنكتب عنه». وفي الواقع، إن جميع روايات سارتر الهامة جداً تتميز بانتخابية شكلها.

عندما أسمع اسم تولستوي أتصور مباشرةً روايتيه العظيمتين اللتين لا نظير لهما. عندما أقول سارتر أو كامي أو مالرو فإن أول ما يذكرني بشخصياتهم هو سيَر حياتهم ومجادلاتهم ومعاركهم ومواقفهم الشخصية.

* * *

٢- النموذج المسبق للكاتب الملتزم

قبل عشرين عاماً تقريباً من سارتر كان مالابارت أصلاً «كاتباً ملتزماً». لنقل بالأحرى نموذجه المسبق؛ إذ إن صيغة سارتر الشهيرة لم تكن مستخدمة في حينها، ومالابارت لم يكن قد كتب شيئاً بعد. في الخامسة عشرة من عمره يعمل سكرتيراً لقسم الشباب المحلي في الحزب الجمهوري (حزب اليسار)؛ عندما كان في السادسة عشرة اندلعت حرب الـــ ١٤، فيغادر وطنه ليعبر الحدود الفرنسية ويتجند في فرقة متطوعين لمحاربة الألمان.

لا أريد أن أقدم أسباباً إضافية لقرارات المراهقين؛ لكن هذا لا يمنع أنَّ تصرّف مالابارت كان جديراً بالملاحظة، وصادقاً، ويجب القول أنه يتعدى النفاق الإعلامي الذي لا بد وأن يرافق اليوم كل حركة سياسية. عند نهاية الحرب، تقريباً، وأثناء معركة ضارية يُصاب إصابة خطيرة بقاذفات لهبٍ ألمانية. وبسبب هذه الإصابة، تبقى رئتاه حتى نهاية حياته متضررةً وروحه مصدومة.

لكن ما الذي جعلني أقول إن هذا الشاب المجند - الطالب، كان نموذجاً مسبقاً للكاتب الملتزم؟ يروي لاحقاً إحدى ذكرياته:

انقسم الشبان الإيطاليون المتطوعون بسرعة إلى مجموعتين متنافستين: مجموعة تطالب بغاريبالدي والأخرى ببترارك (الذي عاش في نفس الجزء من فرنسا، حيث كانوا مجتمعين قبل أن يغادروا إلى الجبهة). وإذ بمالابارت، في خضم خلاف المراهقين هذا، يخضع لراية بترارك ضد جماعة غاريبالدي. لم يكن التزامه منذ البداية يشبه التزاماً نقابياً أو التزام مجاهد سياسي، وإنما التزاماً بـــ شيللي أو بهيجو أو مارلو.

ينضم بعد الحرب إلى الحزب الموسيلليني وكان حينها شاباً صغيراً، (صغيراً جداً) ومتأثراً بذكرى المذابح، يرى في الفاشية وعداً بالثورة التي كانت ستهزم العالم الذي عرفه وحقد عليه. إنه صحفي يعلم بكل ما يجري في الحياة السياسية، محب للحياة الاجتماعية، يعرف كيف يُلمّع ويفتن، مهووساً بصورة خاصة بالفن والشعر. ما يزال يفضل بترارك على غاريبالدي، والناس الذين أحبوه، كانوا قبل كل شيء من الفنانين والكتّاب.

ولأن بترارك يمثل بالنسبة إليه أكثر من غاريبالدي، فإن التزامه السياسي، كان التزاماً شخصياً متهوراً ومستقلاً وغير منظم، إلى درجة أنه بطريقة ما يجد نفسه في صراع مع السلطة، (في المرحلة ذاتها في روسيا، كان المفكرون الشيوعيون يعيشون وضعاً مماثلاً)، حتى إنه تم إيقافه

«بسبب نشاطات معادية للفاشية» واستبعد من الحزب، وزج لبعض الوقت في السجن، ثم حُكم عليه بإقامة جبرية طويلة. يعاود بعد تبرئته مزاولة الصحافة ثم يُجند في العام ١٩٤٠، ويرسل من الجبهة الروسية مقالات حُكم عليها فيما بعد (بدقة) كمقالات معادية للألمان وللفاشية، بحيث يمضي من جديد بضعة أشهر في السجن.

* * *

اكتشاف الشكل

ألّف مالابارت خلال حياته الكثير من الكتب - دراسات أدبية، مجادلات، ملاحظات وذكريات - جميعها لامعة وتتصف بالذكاء لكن كان سيتم نسيانها بالتأكيد لولا وجود كابوت والجلد(١). بفضل كابوت، لم يؤلف فقط كتاباً مهماً، وإنما وجد أيضاً الشكل الجديد بالمطلق، والذي لا ينتمي لسواه.

ما هو هذا الكتاب؟ للوهلة الأولى نظن أنه تحقيق صحفي لمراسل في الحرب. تحقيق صحفي استثنائي ومثير، إذ أن مالابارت وبصفته صحفياً لدى Courrier della Sera وضابطاً في الجيش الايطالي، يجول أوروبا المحتلة من قبل النازية بحرية جاسوس لا يمكن فضح أمره. ينفتح العالم السياسي أمامه، رجل لامع ومعتاد على الصالونات: يقدم في كابوت تحقيقاً صحفياً عن محادثاته مع رجال الدولة الايطالية (تحديداً تلك التي أجراها مع سيانو وزير الخارجية وصهر موسلليني)، ومع السياسيين الألمان (مع فرانك الحاكم العام لبولونيا الذي

(١) Kaputt et La Peau

ينظم مذابح اليهود، وكذلك مع هيملير الذي يقابله في ساونة فنلندية)، ومع ديكتاتوريي الدول التابعة (مع آنت بافيليك حاكم كرواتيا)، مضمناً تحقيقاته الاجتماعية، ملاحظات عن الحياة الواقعية للناس العاديين (في ألمانيا وأوكرانيا وصربيا وكرواتيا وبولونيا ورومانيا وفنلندة).

المثير للدهشة ونظراً للطابع المتفرد للشهادات، هو أنه لا يوجد أي مؤرخ للحرب الأخيرة، تذرّع بتجاربه أو استشهد يوماً بشؤون السياسيين، وأطلق لهم العنان ليتكلموا مطولاً في كتابه. إنه شيء غريب ولكن يمكن فهمه: إذ إن هذا التحقيق الصحفي لا يقتصر على كونه تحقيقاً صحفياً؛ بل عمل أدبي محمول على مقصد جمالي قوي وظاهر بشدة، إلى درجة أن القارئ مرهف الإحساس، يستبعده بصورة عفوية من سياق الشهادات المقدمة من قبل المؤرخين والصحفيين والسياسيين ومؤلفي المذكرات.

إن المقصد الجمالي للكتاب يُستتشف من الطريقة الأكثر روعة في أصالة شكله. لنحاول وصف تصميمه: إنه مقسم بطريقة ثلاثية: إلى أجزاء وأبواب وفصول. يتألف من ست أجزاء (لكل منها عنوان)؛ وكل جزء مقسم إلى عدة أبواب (لكل منه عنوان أيضاً) وكل باب إلى فصول (من دون عناوين، يفصل أحدها عن الآخر خط أبيض بسيط).

وإليكم عناوين الأجزاء الستة: «الخيول»، «الجرذان»، «الكلاب»، «الطيور»، «الرنّات» و«الذباب». إن هذه الحيوانات حاضرة كأنها كائنات مادية (المشهد الذي لا يمكن نسيانه في الجزء الأول: مئات الخيول عالقة في الجليد في بحيرة، حيث لا نرى منها إلاّ رؤوسها الميتة)، وكذلك: وبالتحديد كأنها استعارة (في الجزء الثاني، ترمز الجرذان إلى اليهود كما تمت معاملتهم من قبل الألمان؛ في الجزء السادس يتضاعف عدد الذباب بصورة واقعية تماماً بسبب الحرارة والجثث، وهذا كناية عن جو الحرب التي لا تريد أن تنتهي...).

عرض الأحداث غير مرتب ضمن تسلسل زمني خاص بتجارب المحقق الصحفي؛ هناك قصدية في عدم التجانس، حيث تقع أحداث كل جزء في أكثر من لحظة تاريخية وفي أماكن مختلفة؛ فعلى سبيل المثال، في الجزء الأول المؤلّف من ثلاثة أبواب (مالابارت في استكهولم عند صديق قديم): يسترجع الرجلان في الباب الأول ذكريات حياتهما الماضية في باريس، وفي الباب الثاني يروي مالابارت - (ما زال في استكهولم مع صديقه) - ما عاشه في أوكرانيا الدامية أثناء الحرب؛ في الباب الثالث والأخير، يتحدث عن إقامته في فنلندة (وهنا كان قد رأى العرض الاحتفالي لرؤوس الخيول البارزة من البحيرة المتجمدة). لا تقع أحداث كل جزء إذن في نفس التاريخ، أو في

نفس المكان؛ فلكل وحدة من كل جزء الجو نفسه والمصير الجماعي ذاته، (مصير اليهود في الجزء الثاني مثلاً)، وتحديداً نفس المظهر للوجود الإنساني (المشار إليه من خلال الاستعارة الحيوانية للعنوان).

* * *

٤- الكاتب غير الملتزم

لقد كُتبت كابوت في ظروف لا تصدق، (جزء كبير منها أُنجز عند فلاّح في أوكرانيا مُحتل من قبل الويرماتشت[١]) ، ومنشورة منذ عام ١٩٤٤ قبل حتى أن تنتهي الحرب في إيطاليا المحررة. أما الجلد، فقد كُتبت بعدها بقليل خلال السنوات الأولى لما بعد الحرب، وتمت طباعتها ونشرها عام ١٩٤٩. يتشابه الكتابان: الشكل الذي اكتشفه مالابارت في كابوت يوجد أيضاً في أصل الجلد؛ لكن على قدر ما هو التقارب بين الكتابين جليٌّ، على قدر ما تزداد أهمية الاختلاف بينهما:

في كثير من الأحيان تظهر في مشهد كابوت شخوص تاريخية واقعية، مما يخلق التباساً: كيف لنا أن نفهم هذه المقاطع؟ هل نفهمها كتحليل صحفي فخور بدقة ونزاهة شهاداته؟ أم كفنتازيا المؤلف الذي يرغب بنقل رؤيته الخاصة عن شخوصه التاريخية بحرية الشاعر الكاملة؟

---

(١) Wehrmacht

يختفي الالتباس في الجلد: لا يوجد مكان هنا للشخوص التاريخية. بل يوجد هنا لقاءات اجتماعية عظيمة، حيث يلتقي أرستقراطيو نابولي الإيطاليون بضباط الجيش الأميركي، لكن أسمائهم إن كانت حقيقية أو مُتخيلة، فهذا ليس له أي أهمية هنا. هل الكولونيل الأميركي جاك هاميلتون الذي رافق مالابارت في كتابه كله موجود حقاً؟ إذا كانت الإجابة نعم، هل كان اسمه جاك هاميلتون؟ وهل كان يقول ما كان مالابارت يجعله يقول؟ لا فائدة من هذه الأسئلة، ولا أي فائدة. إذ إننا غادرنا وبشكل كامل الأرض التي يمتلكها الصحفيون أو مؤلفوا الذكريات.

تغيير آخر كبير: إن الذي قام بكتابة كابوت «كاتب ملتزم» بمعنى أنه كان متأكداً من معرفته أين يوجد الخير وأين يوجد الشر. كان يكره الغزاة الألمان كما كره حمل قاذفة النيران في يديه عندما كان في الثامنة عشرة من عمره. كيف استطاع أن يكون حيادياً بعد أن رأى ذبح اليهود؟ (فيما يتعلق باليهود: من غيره كتب شهادة مؤثرة بشدة عن تعذيبهم اليومي في جميع البلاد المحتلة؟ بل إنه فعل أكثر من ذلك، عام ١٩٤٤ في الوقت الذي لم يكن أحد يتحدث كثيراً عن الموضوع، ولا أحد يعلم شيء تقريباً!)

لم تنتهِ الحرب في الجلد، لكن نهايتها كانت قد تقررت مسبقاً. تستمر القنابل بالسقوط، لكنها تسقط هذه المرّة على أوروبا

أخرى. لم نكن في الأمس نتساءل عمن كان الجلاد وعمن كان الضحية. الآن وعلى الفور يغطي الخير والشر وجهيهما؛ العالم الجديد مازال غير معروف بشكل جيد؛ ما زال مجهولاً ولغزياً؛ ولمن يروي، يقين واحد: إنه متأكدٌ من أنه غير متأكدٍ من شيء. جهله يصبح حكمة. في كابوت وأثناء المحادثات الدائرة في الصالونات مع الفاشيين أو المتعاونين مع العدو، كان مالابارت ومن خلال تهكم بارد ومستمر، يُقنّع أفكاره الخاصة التي كانت بالنسبة للقارئ واضحة كوضوحها له. أما في الجلد فكلامه لم يكن بارداً ولا واضحاً. مازال تهكمياً، ولكنها تهكمية يائسة، وفي أغلب الأحيان هائجة، إنه يبالغ ويناقض نفسه، يؤذي نفسه بكلماته ويؤذي الآخرين؛ إن الذي يتكلم، رجل يسبب الألم وليس كاتباً ملتزماً. إنه شاعر.

* * *

تكوين «الجلد»

على خلاف التقسيم الثلاثي في كابوت (أجزاء وأبواب وفصول) فإن تقسيم الجلد ليس إلاّ ثنائياً: لا يوجد أجزاء وإنما فقط تتمة للاثني عشر باباً المعنونة والمؤلفة من فصول عدة لا يحمل أي منها عنواناً، ويفصل أحدها عن الآخر خط أبيض. التكوين إذن أبسط، والروي أسرع، والكتاب بأكمله يساوي ثلاثة أرباع الكتاب السابق. وكأن جسد كابوت البدين بعض الشيء خضع لعلاج، للتنحيف، وللتجميل. سأحاول أن أوضح هذا الجمال من خلال («الريح السوداء»)، الباب السادس، المدهش بصورة خاصة والذي يتألف من خمس فصول:

الفصل الأول قصير بشكل لافت، يتضمن مقطعاً واحداً من أربع جمل، ويتوسع على شكل حلم في صورة واحدة عن «الريح السوداء «التي» تمشي متلمسةً كأعمى» يمر عبر العالم كنذير شؤم.

يروي في الفصل الثاني ذكرى: في أوكرانيا وخلال الحرب، أي عامين قبل زمن الكتاب الحالي، يتجول مالابارت على ظهر

حصان في طريق تحيط بها الأشجار من الجانبين، حيث يهودٌ من القرية مصلوبون، ينتظرون الموت. يسمع مالابارت أصواتهم التي تطلب منه قتلهم كي يختصر آلامهم.

في الفصل الثالث يروي كذلك ذكرى، لكن هذه الذكرى تعود إلى زمن أبعد في الماضي، في جزيرة ليباري التي نُفي إليها مالابارت قبل الحرب: إنها قصة كلبه فيبو. «لم أحب يوماً امرأةً أو أخاً أو صديقاً كما أحببت فيبو». خلال السنتين الأخيرتين من حبسه كان فيبو معه، كما رافقه في روما في أول يوم من إخلاء سبيله.

يتابع في الفصل الرابع القصة نفسها عن فيبو الذي اختفى في أحد الأيام في روما. بعد تحقيقات شائكة، يعلم مالابارت أن أحد صبية الزقاق خطف فيبو وباعه لأحد المستشفيات، لتُجرى عليه تجارب طبية. يجده «ممداً على ظهره، وبطنه مفتوحة، فيما مسبار مغروزٌ في كبده». لا يخرج عنه أي أنين، فالأطباء يقطعون الحبال الصوتية لجميع الكلاب قبل أن يجروا عليها عملياتهم. وتعاطفاً مع مالابارت، يقوم أحد الأطباء بإعطاء فيبو حقنة مميتة.

يعود في الفصل الخامس للزمن الحاضر للكتاب: يمشي مالابارت مع الجيش الأميركي في روما. أحد الجنود مصاب بجروح خطيرة، بطنه مبقورة، تتدلى أحشائه على ساقيه. يصر

الرقيب على نقله إلى المستشفى. يعترض مالابارت بعنف: المستشفى بعيد والرحلة في سيارة الجيب ستكون طويلة ومصدراً لألم الجندي؛ يجب إبقاءه هنا وتركه يموت دون أن يعلم بأنه على مشارف الموت. يموت الجندي في النهاية، ويقوم الرقيب بلكم مالابارت على وجهه: «لقد مات ككلب بسببك!». بينما الطبيب الذي أتى ليتحقق من موت الجندي قام بمصافحته قائلاً: «أشكرك باسم والدته».

وإن كانت الفصول الخمسة تقع في زمان ومكان آخر فإن جميعها يترابط بشكل كامل. الأول يتناول استعارة، كناية عن الريح السوداء التي يغطي جوها الفصل بأكمله. في الفصل الثاني تمر الريح نفسها في ريف أوكرانيا. في ليباري في الفصل الثالث ما تزال الريح حاضرة على شكل وسواس الموت غير المرئي والذي «مازال يجول صامتاً حذراً حول الناس». إذ إن الموت في هذا الفصل موجود في كل مكان. الموت وموقف الناس منه، موقف ضعيف ومنافق وجاهل، مجرد من قوته ومُحرَج أعزل. اليهود مصلوبون على الشجر يئنون. فيبو على طاولة التشريح أخرس لأنهم قطعوا حباله الصوتية. مالابارت يشرف على الجنون غير قادر على قتل اليهود واختصار آلامهم. يتشجع ويمنح الموت لفيبو. ثم يظهر من جديد موضوع الموت الرحيم في الفصل الأخير. يرفض

مالابارت إطالة ألم الجندي المصاب بإصابة مميتة، ويعاقبه الرقيب بلكمة على وجهه.

هذا الفصل، المتنافر بشدة، يتوحد وبصورة مدهشة من خلال الجو نفسه، ومن خلال الموضوعات ذاتها (الموت والحيوان والموت الرحيم)، وكذلك، من خلال تكرار الاستعارات نفسها واستخدام نفس الكلمات، (من هنا يأتي هذا اللحن الذي يحملنا مع هبوبه الذي لا يتعب).

* * *

٦- «الجلد» وحداثة فن الرواية

المؤلف الفرنسي الذي مهد لأحد كتب مالابارت الأدبية، يصنف كابوت و الجلد «كروايات ناضجة لهذا الطفل المرعب». روايات؟ حقاً؟ نعم أنا أتفق معه. مع معرفتي أن الشكل الأدبي في الجلد لا يشبه ما تعتبره الغالبية العظمى من القراء رواية. وهذه الحالة ليست نادرة: فهناك الكثير من الروايات العظيمة، عند لحظة ولادتها، لا تشبه الفكرة المُجمَع عليها عن الرواية. وماذا بعد؟ ألا تأتي عظمة الرواية العظيمة من عدم تكرارها لما هو موجود أصلاً؟ لطالما فوجئ الروائيون العظماء هم أنفسهم بالشكل الرائع لما كتبوه، وكانوا يفضلون عدم الخوض في نقاشات لا نفع منها تتعلق بنوع كتبهم. وعلى الأخص في حالة الجلد، فالفرق جذري تبعاً للطريقة التي يدخل فيها القارئ للكتاب، هل يقرؤه كتحقيق صحفي ليوسع معارفه عن التاريخ، أم كقراءته لعمل أدبي ليغتني من جماله ومن معرفته بالإنسان.

وكذلك: من الصعب استيعاب قيمة (الأصالة والحداثة والجاذبية) لعمل فني دون رؤيته في سياق تاريخ فنه. أجد دلالة

في أن يبدو كل ما في الشكل بالجلد متعارضاً مع فكرة الرواية نفسها، تلك التي تتناسب في نفس الوقت مع الطقس الجديد للجمالية الروائية كما تمت صياغتها في القرن العشرين، وذلك خلافاً لمقاييس الرواية في القرن السابق. على سبيل المثال: جميع الروائيين الحدثاويين ربطتهم علاقة بعيدة بالتاريخ الروائي و«القصصي»، ولم يعد هذا التاريخ بالنسبة لهم، القاعدة التي لا يمكن استبدالها لضمان وحدة الرواية.

وإليكم ما يفاجئ في الشكل في الجلد: لا يرتكز التأليف على أي «قصة» أو أي تسلسل سببي للأحداث. زمن الرواية الحاضر محددٌ بخط انطلاقها (يصل الجيش الأميركي إلى نابولي في الشهر العاشر من العام ١٩٤٣) وبخط وصولها (في صيف العام ١٩٤٤ جيمي يودع مالابارت قبل رحيله النهائي إلى أميركا). وبين هذين الخطين يسير جيش الحلفاء من نابولي إلى آبينيس. كل ما يحدث في هذه المساحة من الزمن يمتاز بتنافر غير عادي، (الأماكن والأزمنة والظروف والذكريات والشخوص)؛ وأشير: إن هذا التنافر الذي لم يسبق له مثيل في تاريخ الرواية، لم يضعف البتة وحدة التأليف؛ الريح نفسها تمر في كل باب من الاثني عشر باباً، مما يخلق كوناً واحداً مركباً، من الجو ذاته، من الموضوعات ذاتها، من نفس الشخوص والصور والاستعارات والأغنيات.

والديكور نفسه: نابولي: حيث تنطلق أحداث الرواية وحيث تنتهي وتبقى الذكريات حاضرة في كل مكان، والقمر يعلو جميع المناظر الطبيعية في الكتاب: يضيء في أوكرانيا أجساد اليهود المصلوبة على الشجر؛ متدلٍ فوق ضواحي المشردين «وكزهرة كان يعطر السماء الشبيهة بحديقة»؛ «حاضرٌ وبعيد بصورة مدهشة»؛ ويضيء جبال تيفولي؛ «كبيراً جداً ومضرجاً بالدماء» ينظر إلى ساحة المعركة المغطاة بالموتى. تحولت الكلمات إلى أغنيات: الطاعون؛ يظهر في نابولي في نفس اليوم الذي يظهر فيه الأمريكيون، وكأنّ المحررون قدموه كهدية للمُحَرَّرين؛ ثم يصبح لاحقاً استعارةً، كنايةً عن وشايةٍ تنتشر بشكل واسع كأسوأ الجائحات؛ أو كحال العَلم في بداية الكتاب: بأمرٍ من مليكهم، يقوم الإيطاليون برميه في الوحل بطريقة «بطولية» ثم يرفعونه وكأنه علمهم الجديد، ويرمونه مرّة أخرى، ثم يرفعونه ويرمونه وهم يقهقهون بضحكة مجدّفة؛ في نهاية الكتاب وكرد على مشهد البداية هذا، يرد مشهد جسد بشري هرسته دبابة مسطّح ومشرَع «كعلم»...

بإمكاني أن أتابع الاستشهاد إلى ما لا نهاية بالكلمات والاستعارات والموضوعات التي تعود كتكرارات ومتغيرات وإجابات، وتخلق وحدة الرواية، ولكني أتوقف من جديد عند فتنة أخرى من مفاتن هذا التأليف، والتي تتمنّع بصورة قصدية عن «القصة»: يموت جاك هاميلتون، ومالابارت يعلم أنه من اليوم

فصاعداً، سيشعر بالوحدة الأزلية بين أبناء شعبه في وطنه. علماً أنه تمت الإشارة فقط لموت جاك (ليس أكثر من إشارة، نحن حتى لا نعرف كيف ولا أين مات) بجملة وحيدة من مقطع طويل يتحدث عن أشياء أخرى أيضاً. في كل رواية بُنيت على «قصةِ» موتِ أحدِ الشخوصِ الهامةِ جداً، يتم وصف موت الشخصية بإسهاب، ويشكل حتماً خاتمة الرواية. لكن، ومن المثير للفضول وتحديداً بفضل هذا الإيجاز وهذا التواضع العفيف، وبفضل غياب أي توصيف، أصبح موت جاك مؤثراً بطريقة لا تحتمل...

* * *

٧- تراجع التحليل النفسي

عندما يتقدم مجتمع ما، مستقر نسبياً، بخطوات بطيئة، فإن الإنسان وكي يكون بإمكانه أن يتميز عن أمثاله - (أمثاله الذين يتشابهون بصورة محزنة) - يعير كثيراً من الانتباه إلى خصوصياته النفسية الصغيرة، والتي وحدها تستطيع أن تحمل له متعة التلذذ بفرديته التي يرغب بأن تكون غير قابلة للتقليد. إلاّ أن حرب الـــ ١٤، هذه المجزرة الكبيرة والعبثية، افتتحت في أوروبا حقبة جديدة انبثق من خلالها التاريخ المتسلط والجشع أمام الإنسان واستحوذ عليه. ومن الآن سيصبح الإنسان ظاهرياً وقبل كل شيء، ثابت العزم. وأشير بأن هذه الصدمات الصادرة من الخارج، مع كل ما تركت من نتائج على طريقة تصرف الإنسان وفعله، لن تكون أقل دهشة، أقل غموضاً أو أقل صعوبة في الفهم من الجراح الحميمة المخبأة في أعماق اللاوعي؛ ولن تفتقر للفتنة بالنسبة لروائي. حتى أنه سيكون الوحيد القادر على استيعاب هذا التغيّر الذي حمله العصر إلى الوجود الإنساني. ومن البديهي أن يتوجّب عليه تحريف الشكل الروائي الشائع حتى ذلك الحين.

إن الشخوص في الجلد واقعية تماماً، مع ذلك فهي لا تتفرد البتة بتوصيف حيواتها الشخصية. ماذا نعرف عن جاك هاميلتون، صديق مالابارت الحميم؟ درّس في جامعة أميركية، يُعرف بشغفه للثقافة الأوروبية، ويشعر الآن بالحرج أمام أوروبا لا يمكنه التعرف عليها. هذا كل شيء. ليس لدينا أي معلومات عن عائلته أو عن حياته الحميمة. لا شيء من الذي كان الروائي في القرن التاسع عشر يعتبره هاماً جداً لجعل شخصية ما، واقعية و«حية». بإمكاننا أن نقول الشيء نفسه عن جميع الشخوص في الجلد، (بما فيها شخصية مالابارت: ولا كلمة واحدة عن ماضيه الشخصي والخاص).

تراجع التحليل النفسي. كافكا ينادي به في مفكرته. في الواقع، ما الذي نعرفه عن جذور كافكا النفسية وعن طفولته وعن والديه وعن غرامياته؟ ليس أكثر مما نعرف عن ماضي جاك هاميلتون الحميم.

* * *

٨- الجمال الجامح

كان بديهياً في القرن التاسع عشر: أن كل ما يحدث في الرواية يجب أن يكون قريباً من المعقول. في القرن العشرين فقَدَ هذا الوجوب قوته؛ لأن الروائيين، منذ كافكا إلى كاربنتيير أو غارسيا ماركيز، ازداد تأثرهم بالشعر البعيد عن المعقول. مالابارت (والذي لم يكن مغرماً بكافكا ولم يكن يعرف كاربنتيير أو غارسيا ماركيز) وقع أيضاً تحت تأثير الإغواء ذاته.

أُذكِّر مرّة أخرى بمشهد مالابارت ماراً على حصانه في أول الليل على الطريق المحاطة بالأشجار من الجانبين، فيما يسمع أحاديث فوق رأسه، وشيئاً فشيئاً وبينما يطلع القمر ، يعي بأنهم يهودٌ مصلوبون، أهذا حقيقي؟ أهي فنتازيا؟ إن كانت فنتازيا أم لا، فلا يمكن نسيان هذا المشهد. وأفكر في أليجو كاربنتيير الذي شارك السرياليين في العشرينيات في باريس ولعهم بالخيال الجامح، وساهم معهم بالفتح «الرائع»، والذي بعد عشرين عاماً، استحوذ عليه الشك في كاراكاس: إن الذي أسعده في الماضي أصبح الآن «كروتين شاعري» أو «كمهارة خاصة بالمشعوذين»؛

يبتعد عن السرياليين الباريسيين لا ليعود إلى الواقعية القديمة، وإنما لظنه أنه قد وجد شيئاً آخر «مثير للإعجاب»، أكثر صحة وتأصلاً في واقع أمريكا اللاتينية، حيث كل شيء كان يبدو بعيد الاحتمال. أتصور مالابارت وقد عاش شيئاً مشابهاً: هو أيضاً أحب السرياليين، (في المجلة التي أسسها عام ١٩٣٧ كان ينشر ترجماته لإلوار وآراغون)، وإن لم يقده هذا لإتباعهم، فإنه ربما جعله أكثر تأثراً بجمال الواقع الداكن، الذي أصبح مجنوناً ومليئاً بلقاءات غريبة «مظلة بماكينة خياطة».

ومن خلال لقاء كهذا تتفتح الجلد: «انتشر الطاعون في نابولي في الأول من الشهر العاشر عام ١٩٤٣، في نفس اليوم الذي دخل فيه جيش الحلفاء كمحررين إلى هذه المدينة التعيسة». وفي نهاية الكتاب تقريباً، في الباب التاسع، «وابل من النيران»، لقاء سريالي كهذا يأخذ أبعاد جموح عام: يقصف الألمان نابولي خلال أيام الأسبوع المقدس، تُقتل شابة وتُمدد على طاولة في أحد القصور، وفي الوقت نفسه يبدأ بركان فيزوف بقذف حممه كما لم يحدث من قبل مترافقاً مع ضجة رهيبة، «منذ اليوم الذي دُفنت فيه هيركيلنوم وبومبي حيتين في قبريهما المشكلين من الرماد». يحرك الاندفاع البركاني جنون الناس والطبيعة: تختبئ الطيور الصغيرة في القباب الضيقة لتماثيل القديسين، النساء تدفع باب بيوت الدعارة لتسحب العاهرات عاريات من شعورهن، ويمتلئ الشارع بالموتى،

وجوههم مخبأةٌ في صدفة من الرماد الأبيض «وكأن الرأس استبدل ببيضة» والطبيعة لا تتوقف عن قسوتها...

في مقطع آخر من الكتاب، البعيدُ عن الاحتمال والأكثرُ إثارة للضحك والأكثر فظاعةً: البحر حول نابولي مزروعاً بالألغام التي تجعل الصيد مستحيلاً. ولإعداد وليمة، يجب على الجنرالات الأمريكان أن يأتوا بالسمك من معرض الأسماك الكبير. لكن وبينما الجنرال كورك يريد أن يكرِّم السيدة فلات، وهي مبعوثة أميركية ذات شأن، كان المعرض قد نضب مسبقاً، ولم يبق في حوض نابولي هذا إلاّ سمكة واحدة: عروس البحر، «وهو نوع نادر جداً من أنواع عرائس البحر، التي ومن خلال شكلها الإنساني تقريباً، أسست للأسطورة القديمة عن عرائس البحر». عندما وُضعت على الطاولة، إنه الذهول. تقول السيدة فلات بتعجب ودهشة «أتمنى أن لا تجبروني على أكل هذه... هذه... هذه الفتاة المسكينة!». يأمر الجنرال مِن حرجه، برفع «هذا الشيء الفظيع» لكن هذا لا يرضي الكولونيل براون المرشد في الجيش: يجبر الخدم على نقل السمكة في تابوت من الفضة موضوع على نقالة، ويرافقهم ليضمن دفنها على الطريقة المسيحية.

عام ١٩٤١ في أوكرانيا، يُهرس يهوديٌ تحت جنزير دبابة ويتحول إلى «سجادة من جلد الإنسان»؛ يشرع بعض اليهود

حينها بنزع الغبار عنه؛ ثم «يغرز أحدهم عصا المجرفة من جهة الرأس ويسير في الطريق مع هذا العلَم». توصيف هذا المشهد جاء في الباب العاشر (حتى أن عنوانه «العلم»)، يتبعه مباشرةً تبدّل في روما بالقرب من كابيتول: رجل يصرخ فرحاً أمام دبابات الأميركيين، ينزلق ويقع وتمر عليه الدبابة ثم نضعه على سرير، ولم يتبق منه إلاّ «الجلد المقطوع على شكل إنسان»؛ «العلم الوحيد الجديد بالرفرفة على برج كابيتول».

* * *

٩- أوروبا الجديدة 'IN STATU NASCENDI'[١]

لقد استوعبت الجلد بأصالتها، وضع أوروبا الجديدة في الحالة التي خرجت فيها من الحرب العالمية الثانية؛ أي من خلال النظرة التي كشفت عن بهائها لحظة ولادتها الجديدة، وليس حالتها المصححة من خلال اعتبارات لاحقة. تخطر في بالي فكرة نيتشه: جوهرُ ظاهرةٍ ما ينكشفُ لحظةَ تكوينِها.

ولدت أوروبا الجديدة من هزيمة كبيرة لم تعرف مثلها في تاريخها؛ لأول مرّة تكون أوروبا منكسرة، أوروبا كما هي، أوروبا بأكملها. منكسرة أولاً بجنون ألمها الخاص المتجسد بشخصية ألمانيا النازية والمحررة فيما بعد، من جهة على يد أميركا، وعلى يد روسيا من جهة أخرى. محررة ومحتلة. أقول هذا دون تهكم. هاتان الكلمتان صحيحتان. فباجتماعهما يكمن الوصف الوحيد للوضع. وجود المقاومين (المناصرين) الذين قاتلوا الألمان في كل مكان لم يغير شيئاً مهماً: ما من دولة أوروبية - (أوروبا من الأطلسي وحتى دول البلطيق) -

---

(١) في لحظة الولادة (المترجم).

تحررت على يد قواتها الخاصة. (ولا دولة؟ انتظروا لحظة، فيوغسلافيا تحررت على يد جيشها الخاص من المقاومين. لذلك كان لابد من قصف المدن الصربية عام ١٩٩٩ لأسابيع طويلة: لكي تُلحق بهذا الجزء من أوروبا صفة المهزوم.)

احتل المحررون أوروبا، وعلى الفور كان التغيير جلياً: فقد شعرت أوروبا بصغرها، أوروبا التي كانت لا تزال حتى الأمس (بصورة طبيعية وبكل براءة) تعتبر تاريخها الخاص وثقافتها كنموذج للعالم أجمع. كانت أميركا هنا، مشعةً ومهيمنة؛ وأصبح من أولويات أوروبا إعادة التفكير بأميركا وصياغة علاقتها بها. مالابارت رآها ووصفها دون أن يدّعي التنبؤ بالمستقبل السياسي لأوروبا. إن الذي فتنه، هو شعوره بأنه أوروبي، الشعور الذي سيتعزز منذ ذلك الحين من خلال الحضور الأميركي الكثيف. الأسلوب الجديد في الجلد، يتمثل بظهور الأميركيين في إيطاليا حينها، من محترف الصور القصيرة والموجزة، والمضحكة في كثير من الأحيان.

لم يكن هناك أي تحيز سلبي أو إيجابي في هذه المخططات التي كانت في معظم الأحيان خبيثة، وفي أحيان كثيرة مليئة بالمودة: السيدة فلات وحماقتها المتعجرفة؛ براون المرشد وبلاهته اللطيفة؛ البساطة الودودة للجنرال كورك الذي من أجل أن يفتتح الحفل الراقص الكبير، التفت إلى شابة من غرفة

الملابس بدلاً من أن يُكرّم واحدة من السيدات الجليلات في نابولي؛ وفظاظة جيمي الودية والمشوقة، وبالتأكيد جاك هاميلتون الصديق الحقيقي والمحبوب...

لأن أميركا حتى ذلك الحين لم تكن قد خسرت أي حرب، ولأنها كانت ما تزال دولة مؤمنة، كان مواطنها يرى في هذه الانتصارات إقراراً من الإرادة الإلهية بمعتقداته السياسية والأخلاقية. أما الأوروبي المنهك والشاك، المنكسر والشاعر بالذنب، كان ببساطة منبهراً ببياض الأسنان، بهذا البياض الناصع الذي «يرسل بريقه كل أميركي أثناء نزوله مبتسماً إلى القبر، وكأنه تحية ختامية موجهة لعالم الأحياء».

* * *

١٠- الذاكرة المتبدلة في ساحة المعركة

على السلم الكبير لإحدى كنائس فلورنسا المُحررة تواً، كان هناك مجموعة من أتباع الحزب الشيوعي يقومون بإعدام شبّانٍ (يافعين) ممن ينتمون للفاشية، الواحد تلو الآخر. مشهد يبشر بانقلاب جذري في تاريخ الكائن الأوروبي: لم يعد هناك مكان للمهيمن الذي رسم الحدود النهائية غير القابلة للمساس بالولايات، ولا مكان للمذابح بين الأمم الأوروبية؛ «بينما كانت الحرب تحتضر، بدأت المجزرة بين الإيطاليين»؛ تنسحب الأحقاد إلى داخل الأمم، وهنا يتبدل جوهر المعركة: المستقبل لم يعد موجهاً للكفاح، (فالنظام السياسي القادم المنتصر، قرر مسبقاً ماهية المستقبل)، وإنما الماضي هو الذي يوجهه؛ ومعركة أوروبا الجديدة لن يكون لها مكانٌ إلاّ في ساحة الذاكرة.

عندما يحتل الجيش الأميركي شمال إيطاليا، في الجلد، يقوم المناصرون بقتل أحد المواطنين الوشاة، وذلك ضمن احتياطات أمنية تامة. يقومون بعد ذلك بدفنه في أحد المروج، ويتركون، على سبيل التذكار، قدمه التي كانت ما تزال منتعلة، منتصبة

فوق الأرض. يعترض مالابارت الذي يشاهد ما يحصل، لكن دون جدوى، بينما الآخرون سعداء بالمهزلة التي ستبقى كإنذار للمتعاونين في المستقبل. ونحن نعلم اليوم: بقدر ما كانت أوروبا تبتعد عن نهاية الحرب، بقدر ما كانت تنادي، كواجب أخلاقي، بجعل الجرائم الماضية مخلدة في الذاكرة. وبما أن الوقت يمر، فقد كانت المحاكم تعاقب أناساً متقدمين في العمر أكثر فأكثر، وكتيبة الوشاة كانت تكتسح أدغال المنسي وساحة المعركة تتوسع لتصل إلى المقابر.

يصف مالابارت هامبورغ في الجلد، حيث كانت الطائرات الأميركية تلقي القنابل الفسفورية. وكان السكان يرمون بأنفسهم في قنوات المدينة بهدف إطفاء النيران التي تلتهمهم. لكن النار المنطفئة في الماء، كانت تضطرم على الفور في الهواء، إلى درجة أن الناس كانوا مجبرين على الغوص باستمرار واضعين رؤوسهم تحت الماء؛ دام هذا الوضع أياماً، كانت «ملايين الرؤوس خلالها، تبزغ من الماء، وتحرّك العيون، وتفتح الفم وتتكلم».

مشهد آخر أيضاً حيث كان واقع الحرب يتجاوز المعقول. وأتساءل: لم لا يجعل مرشدو الذاكرة من هذه الفظاعة (شعر الفظاعة الأسود) ذكرى مقدسة؟ حرب الذاكرة لا تعاقب بشدة إلاّ المنهزمين. فيما المنتصر يبقى بعيداً لا يمكن اتهامه.

١١ - كالسريرة، الأزلية:

الحيوانات، الزمن، الأموات

«لم أحب يوماً امرأةً أو أخاً أو صديقاً كما أحببت فيبو». في وسط الكثير من العذابات الإنسانية، تصبح قصة هذا الكلب بعيدة عن أن تكون مجرد حادث عرضي، أو فاصل وسط مأساة ما.

لا يشكل دخول الجيش الأميركي إلى نابولي إلاّ ثانيةً واحدة من التاريخ، بينما ترافق الحيواناتُ الحياة الإنسانية منذ عهود لا تعيها الذاكرة. بمواجهة مستقبله، لم يملك الإنسان يوماً حرية اختيار ما سيكون عليه؛ قوة الأول تحد من حرية الثاني. لكن يبقى الإنسان إنساناً في مواجهة الحيوان. فوحشيته متحررة هنا. العلاقة بين الإنسان والحيوان تشكل سريرة أزلية من الوجود الإنساني ومرآة (رهيبة) لن يغادرها أبداً.

زمن الفعل في الجلد قصير، لكن قصة الإنسان الطويلة جداً حاضرة فيها بقوة. فعبر مدينة نابولي القديمة، دخل

الجيش الأميركي الأكثر تطوراً إلى أوروبا. قسوة الحرب المتطورة جداً تستخف بآلام السريرة الموغلة في القدم. فالعالم الذي تغير بصورة جذرية، يجعلنا نرى في نفس الوقت - وبكل حزن - ما لا يمكن أن يتغير، ما لا يمكن أن يتغير فينا.

والأموات. لا يتدخل الأموات في حيواتنا الهادئة إلاّ بصورة متواضعة خلال سنوات السلم. لكن في الحقبة التي تتناولها الجلد، الأموات ليسوا متواضعين؛ إنهم مستنفرين، وفي كل مكان؛ لا يوجد عربات في خدمة دفن الموتى لنقلهم، ما يبقي الأموات في الشقق على أسِّرتهم يتحللون وتنبعث روائحهم، إنهم كثر، وسيرتهم تجتاح جميع المحادثات، الذاكرة، النوم: «كنت أكره أولئك الأموات. لقد كانوا غرباء وحيدون وغرباء حقيقيون، في وطن الأحياء المشترك...»

تضيء الحرب المشارفة على الانتهاء حقيقةً سخيفة بقدر ما هي عميقة، خالدةً بقدر ما هي منسية: للموتى أكثرية عددية ساحقة أمام الأحياء، ليس فقط أموات أواخر الحرب، لكن أموات جميع الأزمان، وأموات الماضي وأموات المستقبل؛ يسخرون منّا، من ثقتهم بتفوق عددهم علينا، يسخرون من جزيرة الزمن الصغيرة التي نعيش عليها، ومن هذا الزمن الضئيل لأوروبا الجديدة، بحيث يجعلوننا نفهم كل تفاهتها وكل ذكراها العابرة...

المحتويات

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

آفـــاق ثقـافيـــة

اللقاء مع كونديرا ممتع دوماً ، أما كتابه هذا الذي نضعه بين أيدي قرائنا فهو كتاب بانورامي يحيي ميلان كونديرا من خلاله بعضاً من تأملاته القديمة في فن الرواية بالإضافة إلى تأملاته الجديدة المتعلقة بقضايا نظرية تمس نصوصاً روائية ورؤى خاصة بالشعر والموسيقى والفنون التشكيلية تعكس شغفه الكبير بهذه المجالات، وتشكل بمجموعها نافذةً يطل من خلالها القارئ على عوالم متنوعة وثقافات مختلفة غير معروفة لدية بعد على الأغلب. فكتاب (لقاء) يعبر عن اللقاء بين الماضي والحاضر، بين الغرب والشرق، بين الأدب والموسيقى وهو أيضاً كما جاء على لسان الكاتب في مقدمة الكتاب، لقاء بين تأملاته وذكرياته (الوجودية والجمالية) وأحبته القدامى (رابليه، جاناسيك، فلليني ومالابرت). ويضمَ أيضاً رصداً لمجموعة من اللقاءات بين أدباء وفنانين، شعراء ورسامين، شعراء غناء وموسيقيين، عرفهم كونديرا وأُعجب بهم وبأعمالهم الفنية.

يتألف الكتاب من تسعة فصول وكل فصل يتناول موضوعاً مستقلاً بذاته وتشتمل هذه الفصول على بعض النصوص القديمة التي قام الكاتب بتحديثها لتواكب الرؤية الحديثة التي يحاول إيصالها إلى القارئ، بالإضافة إلى نصوص جديدة يتناول من خلالها قضايا روائية وإيديولوجية تلتقي فيها ثقافات مختلفة ومتنوعة، لكنها تلتقي جميعها حول جوهر الأدب بكل تفاصيله وعلاماته الفارقة التي استطاع أن يلتقطها من خلال مسيرة طويلة في الشأن الأدبي والروائي.

وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب
www.syrbook.gov.sy
٢٠١٢م

السعر (٥٠) ل.س